REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

BAND XLV

MIT 99 ABBILDUNGEN IM TEXT



BERLIN UND LEIPZIG 1925

WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

INHALTSVERZEICHNIS

DAS BAROCKPRINZIP IN DER BILDENDEN KUNST[1].

VON

WALTER THOMAE.

Mit 9 Abbildungen.

Mit Barock hat man den Stil einer bestimmten Zeitepoche bezeichnet, nämlich des ausgehenden XVI. und beginnenden XVII. Jahrhunderts. Man hat auch entdeckt, daß dieser Stil im späten Altertum und in der späteren Gotik Analogieen habe. Andererseits ist bekannt, daß auch in der sogenannten Barockperiode das Prinzip nicht alleinherrschend ist, sondern andre Prinzipien, z. B. der Klassizismus, der Naturalismus nebenherlaufen. Also ist man dazu gelangt, unter Barock das zu verstehen, was in jener Periode wenigstens die Vorherrschaft hatte, während es sich zu andren Zeiten mit einer Nebenrolle begnügt. Ferner ist anerkannt: Das Barockprinzip durchdringt wie ein Sauerteig die ganze Kultur; Baukunst, Dekoration, Figur, Landschaft, Dichtkunst und gesellschaftliche Sitten, es hat also die Stellung eines universalgeschichtlichen Faktors.

Demnach würde also der wissenschaftliche Weg zur Erkenntnis dieses überall verborgenen Elementarprinzips, der induktive Weg, uns nötigen, die zahlreichen Kulturerscheinungen dieser Zeit auf ihr gemeinsames hin zu vergleichen. Dieser Weg führt aber bei der Kompliziertheit der Erscheinungen nur langsam zum Ziel.

Ich wähle daher ein Verfahren, welches der Induktion gleichsam entgegenkommt. Ich versetze mich in die Werkstatt des bildenden Künstlers, und zwar zuerst an den Zeichentisch des entwerfenden Baumeisters und Zierkünstlers. Ich stelle fest, was es zur Formung der Materie überhaupt für typische Stilmöglichkeiten gibt. Unter diesen wird sich eine von sehr bestimmter Begrenzung finden, die sich mit dem, was wir Barock nennen, vollkommen deckt. Der praktisch-technische Anfang, die »Konstruktion«, ist immer der gleiche; von ihm aus verfolge ich das Werden der Kunstgestalt, denn auf diesem Wege ist das eine oder andere Stilprinzip von Einfluß.

Zum Ausgangspunkt mache ich, aus gutem Grunde, die Baukunst, zu der ich alle konstruierenden Künste rechne, also auch z. B. den Möbelbau. Ein Stil, vorab das Barock, erhält seine greifbarste, verständlichste Ausprägung immer in der Baukunst, weil in ihr die gesetzliche Gebundenheit am größten ist. Die senkrechten und

---

[1]) Bei dieser schon vor längerer Zeit entstandenen Arbeit habe ich auf den inzwischen weiter entwickelten Expressionismus noch keinen Bezug genommen. Ich begnüge mich daher mit dem Hinweis, daß zwischen Expressionismus und Barock Beziehungen bestehen, welche der Leser dieses Aufsatzes vielleicht selbst zum Teil herausfinden wird. D. Verf.

wagrechten Linien, welche hier vorherrschen, lassen die Art und Richtung der stilbildenden Kräfte leichter erkennen und messen. Verwickelter sind die Baugesetze der Dekoration, der Figur und der übrigen Gestaltungen. Tatsächlich ist es die Baukunst, von der aus wir am raschesten zur Erklärung der gesamten Barockkultur, wie sie sich in den bildenden Künsten, der Musik, Literatur und gesellschaftlichen Sitten ausprägt, fortschreiten.

DER STIL DER REINEN KONSTRUKTION.

Der Entwurf des Baumeisters ist zunächst praktischer Art. Das Gebäude soll einem Zweck dienen; das Bauglied muß physischen Gesetzen, denen der Statik und Festigkeitslehre, gehorchen und sich der Materialverschwendung enthalten. Wenn der Baumeister beliebige Massen aufwenden dürfte, so brauchte er keine Statik, denn sie wären stabil genug. Erst der Grundsatz mit dem geringsten Stoffaufwand den praktischen Zweck zu erfüllen, führt zur Berechnung und führt zu einer Art von Gerüst, welches allgemein und von jedem Stilgeschmack unabhängig ist.

Das nächste Bedürfnis ist das nach der künstlerischen Form. Denn die praktische Lösung, das Gerüst, hat, an sich betrachtet, wohl eine Wirkung, welche man neuerdings die »Schönheit der reinen Zweckform« genannt hat; aber sie läßt doch unbefriedigt, am meisten in der Baukunst wirkt sie nüchtern, gleichsam leer. Nun läßt aber der praktische Entwurf innerhalb eines gewissen Spielraums kleine Größenabweichungen zu. Der Baumeister benutzt diese Freiheit, um die Formen in ein gewünschtes Verhältnis zu bringen, er kann schon hier, in engen Grenzen, einen Stil geltend machen. Diese Art zu schaffen ist eigentlich eine ideale, denn Konstruktion und Kunstform zeigen keinen Widerspruch. Ende des XIX. Jahrhunderts haben einzelne versucht, mit diesem Prinzip auszukommen, aber auch hier hat sich in der Praxis herausgestellt, daß die Grenzen für die künstlerische Betätigung zu eng sind; es können schöne, elegante, eindrucksvolle Formen entstehen, aber eine gewisse abstrakte Leere und Eintönigkeit ist auch hier nicht zu vermeiden.

Der nächste Schritt zur Belebung ist die Dekoration, und zwar eine solche, welche die Konstruktion nicht angreift. Sie hat die Form eines nicht allzuhohen Reliefs, das entweder an der Fläche haftet oder ausgespart ist an Stellen, wo der Kern eine solche Schwächung vertragen kann. Die Motive sind entweder geometrisch, oder es sind stilisierte Naturformen; immer noch lassen sie die konstruktive Kerngestalt hindurchschimmern.

Zum Verständnis des bisher gesagten diene der Umriß einer Säule: die Säule bekommt je nach ihrer Last und ihrem Material eine gewisse Dicke, eine geringe Verjüngung nach oben und als Ausdruck des elastischen Gegendrucks meist auch eine leichte Schwellung (Fig. 1 a). In engen Grenzen kann hier der Baumeister sein Feingefühl zur Geltung bringen, aber fühlbar eng sind diese Grenzen doch. Wo er irgend kann, wird er seiner Säule noch etwas hinzufügen, wie den in Fig. 1 b und c ange-

gebenen Blattkranz. Wie dankbar schon diese Erweiterung der Formmöglichkeiten ist, kann man an der Säule des Artemision zu Ephesus, an den ornamentierten Säulen und Pilastern der Frührenaissance deutlich sehen.

DER STIL DER ARCHITEKTONISCHEN SCHEINKONSTRUKTION.

Die Geschichte der Kunst lehrt, daß alle diese strengen Verfahren den Baumeistern immer noch zu wenig Gelegenheit boten, ihre formbildende Kraft zu tummeln. Sie griffen zu einem stärkeren Mittel: zum Verlassen der Konstruktion Sie opferten einen Teil der technischen Wahrheit, um einen größeren plastischen Reichtum zu erzielen.

Das älteste und verbreitetste Mittel, die Grenzen der Konstruktion zu verlassen, war die architektonische Scheinkonstruktion. Von ihr machten schon die Griechen Gebrauch. Ihre Steintempel wiederholen Gestaltungen, die am Holztempel entwickelt sind, die sich bei reiner urwüchsiger Steinkunst so nicht entwickelt hätten. Die Entartung der griechischen Bauformen bei den Römern und in der Renaissance besteht darin, daß diese Scheinkonstruktion immer mehr Schein wird und immer weniger an Konstruktion erinnert. Als Beispiel diene wieder die Säule und das von ihr getragene Gebälk. Ein kurzes Stück des ganzen Gebälkschemas, bestehend aus Architrav, Fries und Gesims mit allen Einzelheiten, erscheint herausgeschnitten als Kämpfer über dem Kapitell und wird mit einer Archivolte belastet, in der sich das Profil des Architravs, ein altes Balkenschema, in gekrümmter Form wiederholt. Die Profile verlieren ihren Sinn fast ganz, nur ein kleiner Rest dieses Sinns bleibt verborgen erhalten.

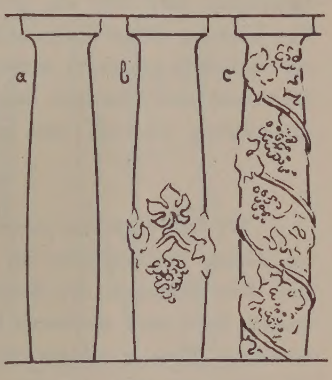


Abb. 1.

Aber auch dieser letzte Rest von Sinn ist in der Renaissance ertötet worden durch den Vitruvianismus. Um die fortschreitenden Abweichungen vom Überlieferten nicht zur Verwilderung führen zu lassen, spannte man die Scheinkonstruktion in feste Verhältnisse, man stellte also Scheingesetze auf. Diese Erstarrung wäre noch viel mehr als Verfall zu empfinden, wenn die Meister sich nach ihnen so genau gerichtet hätten, als sie vorgaben. Glücklicher Weise betrogen sie sich selbst und ließen ihr künstlerisches Gefühl immer noch walten [2]).

---

[2]) Diese Selbsttäuschung des Vitruvianismus ist nachgewiesen in der Schrift: Die Schwellung der Säule (Entasis) bei den Architekturtheoretikern bis in das XVIII. Jahrhundert. Von Walter Thomae. Heidelberger Dissertation 1915.

Dieser Stil gibt also gleichsam ein auf den konstruktiven Kern aufmodelliertes Bild einer durchgebildeten Architektur von ganz anderen Lebensbedingungen. Selbstverständlich verlangt dieses Verlassen der Konstruktion einen gewissen Aufwand an Größe, und zwar nicht nur an Linie und Volumen, sondern auch an Masse. Denn schwächen kann der Baumeister die Konstruktion nicht; folglich sind die falschen Profile, welche den tragenden Kern um geben, nur Anhängsel, deren Mitarbeit eine scheinbare ist. Den Stempel der Lüge trägt diese römisch-italische Kunst unzweifelhaft auf der Stirn; doch bleibt der Massenaufwand immer noch in mäßigen Grenzen.

Ob man aber die rein künstlerisch gehandhabte Scheinkonstruktion billigen will oder nicht, unterliegt dem allgemeinen Gesetz der Gewinn- und Verlustrechnung. Gewonnen wird hier ein großer Reichtum an Ausdrucksmitteln plastischer Art. Die Wirkung ist auf Beobachter von verschiedener technischer Bildung verschieden: der technisch geschulte empfindet das Unwahre oft unangenehm heraus, der naive Beschauer aber beurteilt diese Gebilde als plastische Massengebilde, die als solche künstlerisch wertvoll sein können.

DAS BAROCKPRINZIP.

Wir kehren wieder zu dem Augenblick zurück, an welchem sich der Baumeister an seinem Zeichentische die strenge Konstruktion seines Gebäudes zurechtgelegt hat. Der Spielraum, den sie für die Formgebung läßt, erscheint ihm zu klein, er sucht wieder nach einer stärkeren Belebung durch Überschreitung der Grenzen der Konstruktion, aber er möchte sich von den überlieferten Formen losmachen. Da bietet sich ihm eine ganz elementare Möglichkeit.

Der Baumeister sieht sich in der Natur von Formen unmgeben, an denen das Spiel innerer Kräfte am Umriß deutlich zum Ausdruck kommt. Überall wirken Kräfte, welche ein Linie, eine Fläche biegen oder brechen, und Widerstandskräfte, welche dieser Biegung oder Bruch entgegenwirken. Wenn der Wind eine Fahne bewegt, ein Rohr biegt, Wasserwellen erzeugt, oder wenn am menschlichen Körper das Spiel der Muskeln bei einer Arbeit sichtbar wird, so sind stets bewegende Kräfte vorhanden. Diese verwandeln die graden Umrißlinien zwischen festen Punkten in gebrochene und gekrümmte, während der stoffliche Widerstand dieser Bewegung die Grenze setzt. Dieser Reichtum der Umrißlinien stammt von der besonderen Schmiegsamkeit der in Natur vorkommenden Stoffe.

Aber die Natur zeigt ihm noch mehr. Denn auch die festen, wenig schmiegsamen Stoffe können in Bewegung geraten sein, Felsentrümmer und Ruinen alter Mauern verraten in ihrem starken Flächenwechsel wenigstens die Kräfte, welche bei ihrer Entstehung tätig gewesen sind: vulkanische, athmosphärische, und sonstige schiebende, brechende, stoßende Kräfte. Auch hier ergab sich eine Menge formaler Motive vornehmlich aus gebrochenen Linien.

Dieser Reichtum in der Natur muß den Baumeister neidisch machen. Er hat vor sich auf seinem Entwurf eine starre Form, einen Stab oder eine Säule, welche aus hartem Stein bestehen soll. Auch diese Glieder werden angestrengt, belastet, beansprucht; auch in ihnen ist ein Kräftespiel, aber es wirkt auf die Umrisse wenig oder garnicht ein.

Da entschließt sich der Baumeister, eine Reihe von Voraussetzungen, zu machen. Er nimmt nämlich erstens an, er hätte als Baumaterial nicht Stein, oder Holz, sondern einen weit schmiegsameren Stoff, eine zähe eigentümliche Masse welche ungefähr die Eigenschaften an sich hat, die in Natur dem Tuch, dem Wasser der Pflanze, den menschlichen Muskeln eignen. Er geht aber noch weiter. Er nimmt zweitens an, daß an seinem Bauglied nicht nur die aus der Statik bekannten Kräfte,

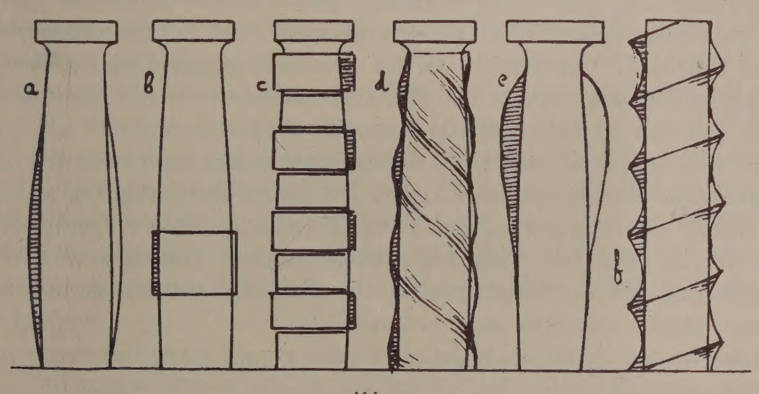


Abb. 2.

namentlich die des Druckes von oben, tätig sind, sondern weit mehr Kräfte, ohne anzugeben, wo sie herkommen, die aber den in Natur vorkommenden, dem Wind, der Arbeitsbeanspruchung des Menschen, den vulkanischen Erdkräften usw. verwandt sind.

Indem der Baumeister diese Voraussetzungen macht, gibt er seinen Umrissen eine stärkere Belebung. Zunächst knüpft er an diejenigen Kräfte und Widerstände an, welche wenigstens im Keime vorhanden sind, dann aber fügt er auch neue aus eigner Willkür hinzu. Nehmen wir z. B. an, er wolle den Umriß einer Säule beleben.

Auf seinem Entwurf ist die Säule ein konischer Zylinder mit kaum merkbarer Schwellung, welche den Widerstand gegen die Last ausdrückt. Er nimmt jetzt die obere und untere Fläche als Fixpunkte an, die Last aber als schwerer, die Masse als schmiegsamer und elastischer, folglich muß er die Schwellung nach außen verstärken (Fig. 2 a). Jetzt erst sieht es aus, als ob die Säule angestrengt arbeite, sie bekommt einen Willen, etwa wie menschliche Glieder, die sich gegen die Last stemmen.

In den anderen Fällen (Fig. 2 b u. c) hat er einzelne Trommeln verstärkt, als ob sie durch irgend eine innere Kraft nach außen getrieben würden. Das Ergebnis sind diesmal keine Kurven als Umrisse, sondern gebrochene Linien, wie sie wohl an manchen Felsbildungen ihre Analogie finden. In Fig. 2 d hat eine unbekannte Kraft, eine Art Wirbelsturm, die schmiegsam gedachte Säulenmasse korkzieherartig nach oben gedreht, im Falle e hat sich die schwellende Kraft nach oben und außen entwickelt, es ist eine Hermenform entstanden.

Dieses Verfahren ist nun zwar eine Überschreitung der Baukonstruktion, aber in sich selbst nichts weniger als bloße Willkür, sondern hat seine eigenen Gesetze. Die ganze Willkür besteht darin, daß der Baumeister Kräfte und Widerstände voraussetzt, die im Bauglied nicht vorhanden sind; nachdem aber diese Voraussetzungen einmal gemacht sind, folgt dieses Kräftespiel genau solchen physischen Gesetzen, wie das der reinen Konstruktion. Es entsteht wieder eine Art Scheinkonstruktion aber auf breiterer Grundlage, als bei der Nachahmung alter Gebälke. Bei dieser nämlich hielt man sich an das Bild alter Baukonstruktionen, hier aber läßt man sich von der ganzen konstruierenden Natur anregen.

Also ohne Gesetze ist das Prinzip nicht, es könnte sonst auch keine Anwendung als Kunst finden. Aber eine genauere Angabe über die Art und das Maß der waltenden Kräfte enthält die Formulierung dieses Prinzips nicht, es ist ein Prinzip von typischer Art, das noch viele Untermöglichkeiten zuläßt. Deswegen ist auch eine Schematisierung, eine Art Vitruvianismus, hier nicht so leicht möglich, obschon in besonderen Abarten des Stils nicht ausgeschlossen.

Dieses von mir umschriebene Prinzip können wir mit gutem Gewissen von jetzt ab das Barockprinzip nennen, denn es läßt sich in jener Periode, welche für uns hier in Frage kommt, tatsächlich als die stilbildende Kraft nachweisen,. Es äußerst sich in Umrißmotiven, welche sowohl gebogen als gebrochen erscheinen. Je nach der Entstehung können wir einen Bruchstil oder Trümmerstil und einen Kurvenstil unterscheiden, der letztere aber hat in der Entwicklung noch jedesmal den Sieg davongetragen. Denn die Kurven verbinden mit der Belebung die Beruhigung sie fassen das unruhige gebrochene zu größerer Stetigkeit zusammen. Ihre Ähnlichkeit mit der organischen Natur ist noch größer, sie quellen auch dem Zierbildhauer leichter aus der Hand.

MASSENZUWACHS UND INNERE SCHWÄCHE AN DEN BAROCKMOTIVEN

Wenn der Baumeister die Konstruktion im barocken Sinne überschreitet so kann er diese dabei niemals schwächen, sondern nur verstärken, es ist stets ein Massenzuwachs damit verbunden. Im rein praktischen Entwurf werden alle Bedingungen durch den geringsten Materialaufwand erfüllt; die Belebung aber verlangt Hinzufügung von Masse und zwar eine weit größere als bei der Scheinkonstruktion der römisch-italischen Gebälknachahmungen.

Dieser Massenzuwachs ist nun für das Auge ein Kraftzuwachs, in Wahrheit aber, vom konstruktiven Standpunkte, ist es kein Kraftzuwachs. Das erstere ist eine Sache der Phantasie, des Scheins, das zweite eine Sache der Wirklichkeit. Man sehe die Säulenschemata Fig. 2 a—f. Die Tragkraft der Säulen b—f ist nicht größer, als die der Säule a, diese steckt vielmehr in ihnen als Kern, und die ganze Masse, welche ich schraffiert habe, ist gleichsam angehängt, nicht anders als bei der aufmodellierten Dekoration (Fig. 1). Während aber bei der Dekoration der Kern als aktiv durchschimmert, das Anhängsel als passiv empfunden wurde, so wird hier der Kern verhüllt, die Gesamtmasse tritt mit dem Schein der Aktivität auf.

Demnach wird auch die Wirkung verschieden sein, je nachdem das Empfinden für die Konstruktion, für das natürliche, echte Kräftespiel in der Säule dem Beschauer angeboren oder eingeübt ist. Der naive Beschauer empfindet die Form als kraftstrotzend, der geschulte aber sieht in den Verstärkungen nur die faule, angehängte Masse, die nichts weiter ist, als Ballast; er fühlt darin die innere Schwäche der Barockmotive. Ob man aber nun demnach diese Belebungsmittel billigen will, oder nicht, unterliegt dem schon genannten Gesetze der Gewinn- und Verlustrechnung. Gewonnen wird auch hier ein großer Reichtum an Ausdrucksmitteln plastischer Art; verloren wird die innere Wahrheit. Welches Bedürfnis bei den Zeitgenossen das stärkere ist, wird für den Stil entscheidend sein. Das XVII. Jahrhundert wandte sich an alle, suchte die Sinne zu betäuben, keinesfalls die Vernunft zu beschäftigen. Die Neuzeit führte jene Üppigkeit auf bescheidene Maße zurück, ohne sie ganz zu unterdrücken.

REINES UND ANGEWANDTES BAROCK.

Das Barockprinzip haben wir als ein elementares Gestaltungsprinzip erkannt, welches der Baumeister zur Anwendung bringt, um die zu stark gebundenen Umrisse seiner Konstruktionsformen zu beleben. Demnach muß es ein reines und ein angewandtes Barock geben. Das reine Barock muß entstehen, wenn der Baumeister das Prinzip auf reine Konstruktionen anwendet, ohne sich geschichtlicher Stile zu erinnern. Dies ist im Verlaufe der ganzen Kunstgeschichte wohl nur einmal geschehen, nämlich in der neuesten Zeit durch Henry van de Velde. Das angewandte Barock muß entstehen, wenn der Baumeister das Prinzip auf überlieferte Formen anwendet. Dies ist mehrmals geschehen: durch Anwendung auf die Gotik in der Spätgotik, und durch Anwendung auf die römische Baukunst in der Spätrenaissance und vereinzelt schon früher im Ausgang des Altertums.

Das Bestreben, ein reines Barock zu schaffen, ist in den Jahren 1895—1905 zweifellos, obschon unbewußt, vorhanden gewesen. Van de Velde verschmähte grundsätzlich jede Erinnerung an ältere Formen, auch an solche, die selbst Barock waren. Statt dessen erscholl damals allgemein der Ruf nach strenger Konstruktion, und es wurde diese durch eigentümlich bewegte Umrisse belebt, deren barocke Natur nicht

zu verkennen ist. Die Umrißmotive Fig. 3 a und b können wir als geometrische Grundmotive dieser Empfindungsweise bezeichnen. Der Einfluß auf die Steinbaukunst war gering, wesentlich der Möbelbau wurde davon ergriffen, solange bis man die starke Durchbrechung der Konstruktion und die damit verbundene Materialverschwendung als dem modernen Sinne zuwiderlaufend empfand. Der Stil zog sich dann auf die Dekoration zurück, welche wir noch besonders zu besprechen haben.

DAS ANGEWANDTE BAROCK DER SPÄTGOTIK.

Im XV. Jahrhundert wurden die gotischen Formen vom Barockprinzip, das ihnen garnicht verwandt war, gleichsam befallen, wie von einer Krankheit. Die Umbildungen der überlieferten Bauformen hielten sich aber in mäßigen Grenzen. Die tragende Stütze wurde kaum angegriffen, man müßte denn die gewundenen Säulchen Fig. 2 f dazu rechnen. Bedeutender ist der Einfluß auf den Bogen: Der Vorhang-

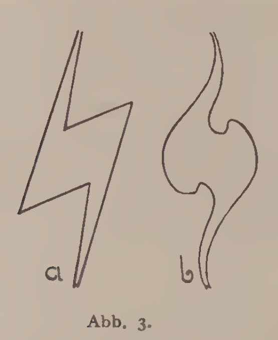


Abb. 3.

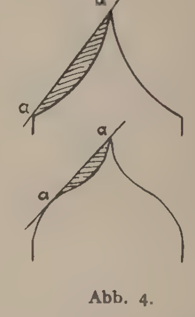
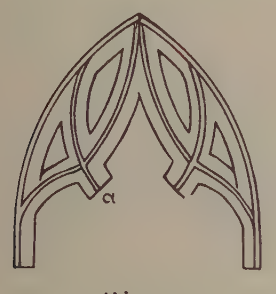


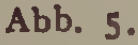
Abb. 4.

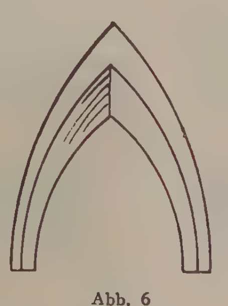
bogen und der Kielbogen Fig. 4 sind Gebilde, bei denen die aktive Masse höchstens bis zu dem Grenzstrich aa herabgeht; was ich schraffiert habe, ist Anhängsel und arbeitet nicht mit. Denn es treten hier höchstens Zugspannungen auf, auf welche der Stein gar nicht eingerichtet ist. Nur ein ideales schmiegsames Material von bestimmter Beschaffenheit würde so ausweichen und sich dem Druck entgegenstemmen können. Es findet also auch hier ein Massenzuwachs statt, so sehr uns die schmächtigen, konkaven gotischen Profile darüber hinwegtäuschen.

Am stärksten ist der Einfluß des Prinzips auf das Gitterwerk der Brüstungen und Fenster. Aus dem geraden oder im Zirkelschlag gekrümmten Stab entstand der Gegenschwung, das flamboyant, das ja auch im Kielbogen zum Ausdruck kommt, offenbar ein Kurvenstil., daneben kommt es vor, daß Äste sich durchschneiden und stumpf in der Luft endigen, als ob sie abgesägt wären (Fig. 5 bei a). Es ist das Walten des Brechens und Neuzusammensetzens, der Bruchstil. Auch hier läßt sich leicht nachweisen, daß trotz aller Zierlichkeit ein Zuwachs an Masse stattgefunden hat, der eine statische Mitarbeit nicht zukommt.

Die Spätgotik hätte sich vielleicht zu einem nordischen Barock entwickeln können, wenn die südlichen Einflüsse nicht dazwischengekommen wären. Sie ist nämlich in der Anwendung des Prinzips noch immer nicht konsequent, sondern bleibt auf halbem Wege stehn. Noch immer erscheint als Grundform der S-förmig geschwungene Stab *mit parallelen Rändern* vom Querschnitt der gotischen Rippe. Der nächste Schritt wäre gewesen, die Mauerbogen und den Maßwerkstab konisch zu gestalten (Fig. 6); das ist aber nicht mehr geschehen. Infolgedessen zeigt die Spätgotik zwei voneinander unabhängige Prinzipien in Vermischung: das der gotischen Ermagerung der Glieder und das des linearen Barocks, welches sich weniger im Massenzuwachs, als in den Ausladungen der Umrisse äußert. Die Ermagerung betrifft nur den Querschnitt, das Barock nur die Umrisse (oder Achsen). Man lasse sich also durch die verhältnismäßige Zierlichkeit der Spätgotik nicht irre machen: der Stil




Abb. 5.


Abb. 6

ist barock, und Massenzuwachs und Materialverschwendung haften ihm genau so an, wie jedem andern Barock.

DAS ANGEWANDTE BAROCK DER SPÄTRENAISSANCE.

In der Spätrenaissance wurden die überlieferten Scheinkonstruktionen römischen Ursprungs von demselben Prinzip überwältigt, das schon die Spätgotik geschaffen hatte. Merkwürdig ist nur hier die überragende Bedeutung eines einzelnen Mannes, Michelangelos.

Wohin man in der Renaissance mit der Scheinkonstruktion gelangt war, habe ich geschildert. Nun betrachte man, was beispielsweise aus der Gliederung einer Innenwand geworden war. Der Querschnitt Fig. 7 a zeigt das gewöhnliche Bild. Vor einer Mauer zu beiden Seiten einer Öffnung ist die Wand durch einen vorgelegten Wandstreifen verstärkt und diese Verstärkung findet außerdem noch ihren Ausdruck durch zwei vor dem Streifen stehende Säulen, die in der Regel noch ein Gesims tragen. Das Schema entspricht ungefähr einer Konstruktion, aber eben nicht ganz, es ist zuviel Phrase dabei. Die Säulen stehen nicht da, weil sie müßten, sondern sind nur aus Freude an der Säule hingestellt; sie tragen ein Gesims, das im Innenraum

keinen Zweck hat, da kein Regen abzuhalten ist. Dieses unlogische System ist den Baukünstlern schon so zur Gewohnheit geworden, daß sie seine Fehlerhaftigkeit nicht mehr bemerken.

Da erschien Michelangelo, Künstler und Charakter in inniger Verschmelzung. Er fühlte und verschmähte diesen Geist der Lüge in der Renaissance. Hätte er den modernen Satz gekannt, (van de Velde hat ihn ausgesprochen), daß die Renaissance ein Spiel des Lebens mit dem Tode sei, er hätte wahrscheinlich beigestimmt. Er sagte sich: die Säule ist ja ohnehin kein tragendes Glied mehr; was verschlägt es also, wenn ich sie in eine Niesche stelle? Und so entstand der Treppenraum der Bibliotheca Laurenziana.

Machen wir uns klar, was denn eigentlich geschehen ist. Es sind zwei Maßregeln getroffen, die wir trennen müssen (Fig. 7 b).

Erstens, Michelangelo stellt die Säule so in die Wand, daß sie an Stelle eines Pfeilers treten. Hieran ist nichts Barockes, vielmehr werden die Säulen wieder konstruktive, tragende Glieder, sie sind der bloßgelegte Kern des Pfeilers. Sie haben einen Wandpfeiler über sich, mit Pilastern und Pilasterstuhl, der mit der Zimmerdecke ganz auf ihnen ruht. Das unsinnige Gesims bzw. Gebälkschema, schrumpft zusammen, weil es nur noch Trennungsplatte zwischen zwei Geschossen ist, nicht aber Lastglied, um die Säulen zu beschäftigen. Der Prozeß ist dem der spätromanisch-gotischen Kunst verwandt, wo die Gesimse, Kämpfer, Köpfe und Basen der Pfeiler im Verhältnis zur Höhe niedrige Platten werden, das Profil seine alte Form nur noch in atavistischer Verkümmerung zeigt.

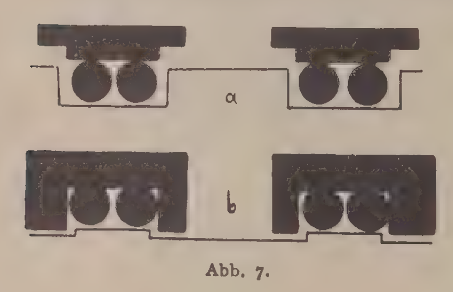


Abb. 7.

Zu dieser Maßregel kommt aber eine zweite. Die Füllwand zwischen diesen Pfeilern ist nicht nur in voller Stärke stehen geblieben, sondern sie tritt sogar etwas heraus, und mit ihr das ganze verkröpfte Gesims. Dieses Wandstück sieht aus wie ein Pfeiler, ist es aber nicht, denn es enthält an einer Stelle die vollständige Türöffnung, an andrer tief einschneidende Nieschen. Es ist deshalb unrichtig, hier von „Pfeilern" zu reden, es sind vielmehr reine Massen, verdickte Abschlußmauern; es sind die Analogieen zu der Ausbauchung der verdickten Säule, es ist Massenzuwachs an passiver Stelle, nud hierin liegt die Wirkung des Barockprinzips.

Das Wesentliche ist also hier nicht das Zurücktreten der Säulen, (als ob diese wie dekorative Figuren in der Nische ständen), denn die gleiche Lösung ist auch ohne Säulen möglich, wie man an dem Querschnitt über dem Gesims erkennt. Das Wesentliche ist vielmehr das Verdicken der Füllungswand. Das Prinzip wiederholt sich später u. a. an Schranktüren, deren Füllungsplatte nicht vertieft

sondern erhaben liegt. Hier haben die Säulen nur die Wirkung, daß man, wo sie stehen, auch die tragende Kraft sucht, und sie ist auch dort zu finden; die dicke Füllungswand ist das überflüssige. Sie ist nicht Pfeiler und soll es gar nicht sein, sie soll nur neues Leben in die Fläche bringen.

Geymüller [3]) nennt diese Wandstücke »Mauerpfeiler, die den Charakter der einschließenden Wand verloren haben« und tadelt das schmale Gesims, weil dieses zu den stämmigen Säulen nicht passe. So stark ist der Architekt des XIX. Jahrhunderts in dem Scheinwesen der Renaissance befangen, daß er die organische Verbesserung gar nicht bemerkt, welche hier mit dem bewußten und ehrlichen Mißachten der Konstruktion so merkwürdig verschmilzt. Etwas Aufregendes und zugleich Befreiendes ist in die Gestaltung gekommen, aber nicht jeder vermochte, wie Michelangelo, den alten Bann zu brechen.

Ein geniales Würfelspiel scheint Michelangelo mit antiken Baugliedern an der Porta pia ausgeführt zu haben. Es ist, als habe der Meister klassische Werke zerschlagen und ihre Trümmer neu zusammengesetzt: die graden und die gerollten Giebelteile scheinen von ganz verschiedenen Gebäuden zu stammen; auf einem Bütensockel steht eine Inschrifttafel, in der Friesfläche sitzt ein Giebelbogen, die breite Tropfenregula und die Konsolchen darunter sind ganz phantastisch zusammengeschoben, dazu kommt der trapezförmig gebrochene Sturz. Diese Stücke aber sind mit bildhauerischer Kunst in eine von der architektonischen unabhängige Massenharmonie gebracht.

Ich erinnre hier wieder an das, was ich von dem Baumeister gesagt habe, der sich von der schaffenden und zerstörenden Natur umgeben sieht, die er um den plastischen Reichtum ihrer Formen beneidet. Er greift zu dem kühnen Mittel, seine Formen zu zerbrechen, aber nicht willkürlich, sondern unter der Voraussetzung tätiger einheitlicher Kräfte, die nicht sinnlos walten, nur den Sinn der Baukonstruktion verletzen. Sein Bestreben ist durchaus, das künstlich herbeigeführte Kräftespiel in harmonisch gegliederten Massen zum Ausdruck zu bringen. Freilich, ohne schrille Dissonanzen gehts dabei nicht ab [4]).

Auffallend ist bei dieser frühen Barockform die Gradlinigkeit, wie sie auch in den Mauerquerschnitten der Laurenziana herrscht. Es ist ein Trümmerstil, der sich später am stärksten an den verkröpften, gebrochenen, vor- und zurücktretenden, verkehrt gestellten Giebelarchitekturen geltend macht. Es versteht sich von selbst, daß solche aller Konstruktion hohnsprechenden Formen nur mit einem gewissen Materialaufwand möglich sind, und auf diesen wurde in der Folgezeit ein energischer Akzent gelegt. Der Widersinn verlangte Fülle, und nun bleibt diese Fülle selbst Grundsatz, nachdem schon die Hochrenaissance ein prophetisches Schwellen ihrer Formen erlebt hatte.

---

3) Architektur der Renaissance in Toscana. Band VIII.

4) Sollte Michelangelo durch den Anblick der römischen Ruinen angeregt worden sein?

Der Kurvenstil, der in der Folge die Oberherrschaft gewann, zieht die gebrochenen Linien zusammen (Fig. 8 a u. b) und vergrößert den Schein organischen Wachstums. Dieser Stil aber ist, wenigstens in der Baukunst, nicht von Michelangelo geschaffen worden. Wo aber stammt er her? Ich halte es für möglich, daß er aus dem vielberufenen Rollwerk hergeleitet ist, indem sich die dort wirksamen Formgedanken über die Baukunst ausbreiteten. Ich muß daher die Dekoration einem besondren Kapitel vorbehalten.

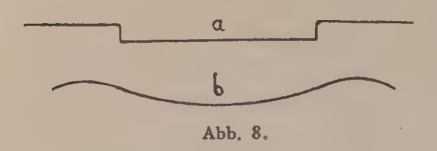


Abb. 8.

DAS BAROCKPRINZIP IN DER DEKORATION.

Eine strenge Trennung konstruktiver und dekorativer Teile an einem Bauglied ist nicht durchführbar, sie sind vielmehr alle Glieder einer Systems mit abgestufter Aktivität. Die Rangordnung unter den Teilen kann man in der Gotik besonders gut studieren. Der Pfeiler ist in hohem Grade aktiv, der Bogen, der sich auf den Pfeiler stützt, ist diesem gegenüber passiv, er läßt sich tragen; da er aber selbst noch Unterglieder trägt, z. B. Maßwerk in Kleeblattform, so ist er noch aktiv im zweiten Grade. Als letzte Glieder in der Reihe erkennen wir die »Nasen«, Krabben, Kreuzblumen. Nicht ganz so übersichtlich ist die Abstufung von Renaissanceformen.

In jedem Falle aber haben die letzten Glieder in dieser Reihe, die passiven, das eigentümliche, daß sie schwächer und in den Formen mannigfaltiger sein dürfen. Während Mauern, Pfeiler, Bogen gedrungene Querschnitte haben, zeigen sich an Türflügeln, Gitterstäben und dgl. schlankere Verhältnisse und man kann ihre Grundform als die der Platten und Stäbe bezeichnen. Fensterglieder, Brüstungsstützen sind Stäbe, gleichsam verdünnte Säulen; Türflügel, Möbelbretter usw. sind Platten, gleichsam verdünnte Mauern. Die äußersten Zierglieder, z. B. Rahmenleisten und Flächenfüllungen, können als reicher behandelte Stäbe oder durchbrochene Platten aufgefaßt werden (bestes Beispiel: der Zierschild.). Die größere Freiheit aber in der Gestaltung der passiven Glieder führt zu einer Mannigfaltigkeit, in welcher sich neben dem geometrischen Ornament die stilisierte Naturform, dem Pflanzen- und Tierreich entnommen, einen Platz erobert.

Diese Feststellung wird für uns insofern wichtig, als ich bisher die bewußte Massenhäufung als ein Wesentliches am Barockprinzip bezeichnet habe. Denn wenn Platten und Stäbe diesem Prinzip unterworfen werden, so fällt an ihnen weniger die Massenvermehrung auf, als die Verlängerung der Linie, welche durch die stärkere Ausladung entsteht. An der tragenden Säule ist eine übertriebene Schwellung nach beiden Seiten das einzig Mögliche. Bei einem Stabe von der Grundform Fig. 9 a ist aber, bei der größeren formalen Freiheit in der Dekoration, auch die gebrochene Form 9 b, die gewundene 9 c möglich. Wohl sind b und c länger und haben folglich

auch mehr Masse wie a, aber auffällig ist dieser Umstand nicht, vielmehr empfinden wir die Wirkung des Barockprinzips darin, daß die Umrißlinien b und c einen größeren Spielraum für sich beanspruchen. Wir haben diese Verbindung des Schmächtigen mit dem Vollen schon in der Spätgotik bemerkt und werden sie im Rokoko wiederfinden.

Der Barockgedanke ist in der Dekoration viel früher und allgemeiner zum Ausdruck gekommen, als in der Baukunst, und ich halte es für wahrscheinlich, daß er überhaupt von dorther in die Baukunst eingedrungen ist. Schon das Altertum nämlich kannte eine Verzierungsart, die wir jetzt als Groteske bezeichnen. Ihre Elemente sind stilisierte Naturformen, aber ihre Zusammensetzungen sind phantastisch, als hätte man Naturformen zerrissen und neu zusammengesetzt. Sie gehören in die Kategorie des Trümmerstils und sind also ihrem Wesen nach barock. Hier war eine alte Kunstübung vorhanden, deren spielender Geist jeden Augenblick leicht auf die Architektur übergreifen konnte.

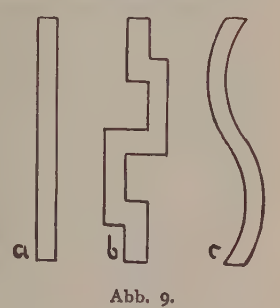


Abb. 9.

Weit stärker als in der Groteske ist der Barockgedanke schon früher zum Ausdruck gekommen in der Form eines Kurvenstils, nämlich im Rollwerk.

Rollwerk nennt Lichtwark [5]) die Ornamentik des XVII. Jahrhunderts, welche sich aus den gerollten Rändern der Zierschilder entwickelte und schließlich absolute Formen annahm, d. h. an keine Naturform und kein bestimmtes technisches Material mehr erinnerte. Lichtwark behauptete auch, es handle sich um eine deutsche Erfindung ohne Vorgang. Reimers [6]) polemisierte dagegen, indem er nachwies, daß das Rollmotiv, wie er es nannte, zu allen Zeiten Zierform gewesen sei. Dagegen griff Max Deri [7]) wieder auf Lichtwark zurück, da die rationelle Betrachtungsweise von Reimers zu seinen Spekulationen (sollte doch die gewundene Linie nach ihm ein Bild der deutschen Träumerei sein!) nicht paßte. Ich trete also Reimers hier bei, möchte aber vorschlagen, unter Rollmotiv etwas Abstraktes zu verstehen, nämlich die geometrische Grundlinie der Spirale, des Gegenschwungs und ihrer Abarten, dagegen alle stofflichen Anwendungen derselben, namentlich die absoluten Formen, die an keine Naturform und an keine Technik mehr erinnern, sondern aus einem Idealstoffe gebildet zu sein scheinen, Rollwerk zu nennen. Demnach wäre das, was Reimers als Beispiele anführt: jonische Voluten, Akanthusranken, Arabesken usw. Rollwerk im weiteren Sinne, die Kartuschenränder des XVII. und das »Muschelwerk« des XVIII. Jahrhunderts Rollwerk im engeren Sinne. Seine extremste Form ist der Knorpelstil, der ganz absolut zu verstehen ist.

---

[5]) Lichtwark, Ornamentstich der Frührenaissance 1888.

[6]) Reimers, Peter Flötner 1890.

[7]) Max Deri, das Rollwerk usw. 1906.

Rollwerk kann in folgenden Formen vorkommen:

erstens naturalistisch, entsprechend dem spärlichen Vorkommen in Natur, z. B. als echte Pflanzenranke, Blütenblatt u. dgl.

zweitens technisch motiviert, insofern manche Stoffe, Leder, keramischer Ton, Metallplatten, Schmiedeeisen, bei der Bearbeitung leicht und zwanglos gerollte Formen, besonders gerollte Ränder, annehmen können,

drittens als Naturformen, welche durch Anwendung des Rollmotivs stilisiert sind, wenn z. B. alle Pflanzen in diese Rankenform gezwungen werden, über das in Natur vorkommende hinaus, so die Akanthusranken,

viertens als Stilisierung technischer Formen, indem auch andere Stoffe als Ton und Metall, z. B. Holz und Stein, gezwungen werden, Rollformen anzunehmen (Tischbeine im Rokoko),

fünftens: die Stilisierung in 3 und 4 kann schließlich dazu führen, daß die Erinnerung an Naturform oder kunstgewerbliche Technik verloren geht. Das Rollwerk scheint dann aus der Anwendung des Rollmotivs auf einen weichen Idealstoff hervorgegangen zu sein. Beispiel: späte Kartuschen (1650), Knorpelstil, Muschelwerk des Rokoko.

Sechstens das Rollmotiv ergreift (im Anschluß an 4: Stilisierung technischer Formen) auch die Architektur.

Siebentens ist zu bemerken: das Rollwerk und der an dieses anschließende Kurvenstil kann verschieden konsequent sein, es kann in ein, zwei und drei Dimensionen wirken, wodurch mehrere selbständige Stilarten entstehen.

Es ist nun nach dem gesagten klar: solange das Rollmotiv sich auf die Fälle 1 und 2 beschränkt, ist es motiviert und hat die knappsten Formen; auch als Stilprinzip kann es in mäßigen Grenzen gehalten werden, sich noch der Konstruktion unterordnen. Es liegt aber in seiner Natur, daß es diese Grenzen gern durchbricht und mit dem Anspruch auf Linienverlängerung, Flächenvergrößerung, endlich auch Massenanhäufung auftritt. Mit andern Worten: das Rollmotiv ist bei konsequenter Anwendung eine Art des Barockprinzips, nur daß hier die geometrischen Grundformen gekrümmt sind, welche im Trümmerstil gebrochen und gradlinig waren. Meiner Vermutung nach ist in der Groteske eine Wurzel des Trümmerstils, im Rollwerk eine Wurzel des barocken Kurvenstils zu suchen, da die Baukunst nachweislich oft von der Zierkunst aus ihre Erneuerungen erfährt.

Wie mag es kommen, daß die krumme Linie so oft den Sieg über die gebrochne davongetragen hat? Ich habe schon angedeutet, daß in ihr der Schein organischen Wachstums liegt; sie ist auch geeignet, gebrochene Formen gleichsam zu binden. Organisch gewachsene Formen können sehr wohl scharfe winklige Ansätze haben: in Natur die Krystalle, Disteln, Nadelholzzweige, in der Technik die Holz und Steinkonstruktionen. Aber die meisten und die höheren Formen, die uns umgeben: Laub, Pflanzen, menschliche Figur, weisen doch stetige und geschweifte Übergangslinien

auf. Daraus mag denn der minder geschulte Blick den Irrtum herleiten, alles geschweifte sei allein organisch, die stetigen Übergänge seien das einzig »Gewachsene«. Und so entsteht die Abneigung gegen die Herbigkeit des Gebrochenen und das Bedürfnis nach Bindung[8]).

Das Barockprinzip also zeigt in der Spätrenaissance seine Herrschaft schließlich in der Form, daß alles, auch die Architektur, vom Rollmotiv befallen wird, und zwar mit der Tendenz zur Ausnutzung, also zur Größe der Bewegungen. Schließlich erschienen auch Bauformen wie aus demselben weichen, nachträglich erhärteten Idealstoffe als die Kartuschen, gemacht. Aus dem angewandten Barock schien ein reines Barock werden zu wollen, in welchem die antiken Urformen versanken; ganz verschwunden sind sie aber niemals. Und da will ich denn Lichtwark und Deri soweit recht geben: Deutschland ist in der Ausbildung der absoluten Rollwerkformen am meisten folgerichtig gewesen, aber nicht weil die Rollformen seiner »Gemütsstimmung« entsprächen, sondern weil im deutschen Volke der stilistische Radikalismus zu Hause ist. Auch in der Gotik ist der Deutsche konsequenter als der Franzose, ganz ohne Rollwerk; er denkt jeden Gedanken wirklich zu Ende. Ich gebe auch zu, daß mir die konsequenten Rokokogebilde deutscher Stukkateure weit geistvoller und innerlich wahrer erscheinen, als die der Franzosen, bei denen es nie an Seitenblicken auf das Altertum fehlt; hier sind Kanneluren, Akanthusblätter u. dgl. immer noch viel zu deutlich herauszuerkennen.

Dieser Kurvenstil würde in der Tat etwas Zerfließendes bekommen, wenn er rein durchgeführt würde; die arabische Schriftranke, die Knorpelkartusche, der van de Veldesche Entwurf haben dieses Fließende, das dem Auge keinen Halt bietet. Ferner muß daran erinnert werden, daß in der Spätgotik die Gewölberippen oft ohne Kopf oder Kämpfer aus der Pfeilerfläche herauswachsen, und daß im Rokoko, als Parallelerscheinung dazu, die Leisten verschwinden, welche die Hohlkehle (Voute) als oberen Wandabschluß von der Decke trennen, so daß die Stukkaturen in die Deckenfläche hineinfließen können[9]). Aber alle diese Stilarten behalten doch immer noch soviel Erinnerung an ihre alte Zusammensetzung, daß ihre Kurven auch Knikkungen und gradlinige Strecken behalten, die auch ein Borromini nicht ganz beseitigen konnte. Demnach sind die typischen Umrißlinien z. B. des Rokoko gemischt, kein reiner Kurvenstil.

FORMLOSIGKEIT UND MALERISCHER CHARAKTER DES BAROCKSTILS.

Formlosigkeit schlechthin kann man niemals von einem Stile behaupten, denn ohne Form gibt es keine Kunst und keinen Stil. Wohl aber kann man sagen, daß die

---

[8]) Vgl. die Spekulationen bei Deri a. a. O. Auch ist der van-de-Veldestil bei seinem Auftreten einmal irgendwo als »Stil der Evolution« bezeichnet worden!

[9]) Peter Jessen, Das Ornament des Rokoko 1894.

Bindung durch Form in verschiedenen Stilen verschieden weit geht, daß Form und Freiheit verschiedenes Gewichtsverhältnis zueinander haben können. Das Barockprinzip bringt von vornherein, schon als Element, eine elementare Beunruhigung mit sich, eine ungelöste Dissonanz, da es ja tendenziöse Konstruktionswidrigkeit mit bewußter Steigerung der Größenmaße bedeutet. In seinem innersten Wesen ist also das Barockprinzip rücksichtslos gegen den Betrachter; darum ist der Anblick seiner konsequentesten Formen, z. B. der Rokokoausstattung von Kirchen, wenigstens für uns Moderne, beunruhigend und unrein. Dem steht aber gegenüber, daß der alles überwuchernde Stil im größeren Ganzen, in der Ausstattung der Räume, der Paläste und Gärten, die oft schmerzlich gesuchte Einheit hervorbringt, also eine Bindung, Uniformierung; er macht im Ganzen wieder gut, was er im Prinzip versündigt, und da tritt er der Formlosigkeit eines zersplitterten Individualismus im Gegenteil kräftig entgegen.

Vom Verhältnis des Barock zum Plastischen und Malerischen ist folgendes zu sagen. Als »plastisch aufgefaßt« bezeichne ich eine körperliche Form, eine Figur oder ein Gebäude, wenn sie von den plastischen Mitteln starken Gebrauch macht, d. h. wenn sie plastischen Reichtum, vielgliedriges Oberflächenrelief besitzt. Als malerisch bezeichne ich ein körperliches Objekt, wenn es malerischen Reichtum besitzt, nämlich einen starken Wechsel von Licht und Schatten.

Es ist nun Tatsache, daß die malerische Natur eines Körpers zuerst von der plastischen Natur abhängt, dann erst von der Beleuchtung. Da aber die Beleuchtung wechselt, und nicht in der Gewalt des Künstlers liegt, so hängt der malerische Reichtum eines plastischen Objekts allein vom plastischen Reichtum ab. Stärkere Ausladungen und Überschneidungen geben tiefere Schatten, zahlreiche Glieder geben viel Wechsel von Licht und Schatten, krumme Flächen geben weiche Tonübergänge, sogar mit kapriziöser Oberflächenbehandlung kann man eigne Tonwirkungen erzielen. In jedem Falle nimmt die malerische Erscheinung an den Größen und Formverhältnissen der plastischen Erscheinung teil. Malerischen Stil hat streng genommen nur die Malerei, da sie allein das Licht festsetzen kann; an der körperlichen Form ist der plastische Stil von selbst auch malerisch.

Es läßt sich nun aber ein solcher plastisch-malerischer Stil (ich gebrauche absichtlich das Doppelwort), auch so handhaben, daß die Plastik das Mittel, die malerische Wirkung der Zweck ist. Wir haben hier nur zu untersuchen, wieweit dies auf den Barockstil zutrifft.

Das Barockprinzip (denn auf dieses müssen wir stets zurückgehen), hat keine direkte Beziehung zum Malerischen, sondern nur die obige indirekte. Michelangelo beweist durch sein eignes Schaffen, daß er nicht mit dem Auge des Malers sieht. In einem Briefe an Benedetto Varchi [10]) bekennt er sich ausdrücklich zur Plastik und

[10]) Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe 1879, Nr. 66.

will von der Malerei nichts wissen. Gleichwohl ist er schon allein durch die Porta pia der Vater des Barock; seine Haupttriebfeder ist also im Stofflichen und Räumlichen, nicht im Malerischen zu suchen. Anders Bernini, der von Rubens beeinflußt ist; das Denkmal Urbans VIII. dürfte ganz wie ein Bild entstanden sein. Wenn also das Malerische bald nur Begleiterscheinung und Folge, bald auch Absicht ist, so dient es keinesfalls zur »Erklärung« des Prinzips. Wöflin [11]) scheint das empfunden zu haben wenn er sagt: »wir sind dazu geneigt, mehr malerische Absicht darin zu suchen, als wirklich darin liegt«. Schmarsow [12]) nennt sein Buch über »Barock und Rokoko« eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur; ihm fehlt völlig die Fühlung mit der Werkstatt des Baumeisters und Bildhauers. Philippi [33]) spricht es richtig aus, daß barock mit malerisch unter keinen Umständen gleichzusetzen ist.

ZUSAMMENFASSUNG.

Das Barockprinzip ist eine im Laufe der Geschichte mehrmals auftretende Tendenz. Es besagt: Abweichung von der Konstruktion (auch von der scheinbaren), unter deutlicher, tendenziöser Vergrößerung der Spielräume und der Massen. Um diesen größeren Massen eine motivierte Form geben zu können, setzt der Künstler das Vorhandensein treibender, naturähnlicher Kräfte voraus, und an den Massen eine ganz bestimmte Schmiegsamkeit und Festigkeit. Dadurch werden die Aktivitätsverhältnisse der Glieder eines Nutzgebildes so verschoben, daß mitunter das passive Glied zu einem aktiven werden kann und umgekehrt. Es entstehen Massen, welche Materialverschwendung sind und den Eindruck des Ballastes hervorrufen. Das Barock des XVII. Jahrhunderts könnte man geradezu den Stil des Ballastes nennen, er wirkt groß, anspruchsvoll, aufdringlich. Das Barockprinzip enthält also von vornherein unaufgelöste Dissonanzen, und verhilft diesen zu eigner Existenzberechtigung. Der Trümmerstil und die gebrochene Linie als Grundform weichen bald vor dem Kurvenstil zurück. Der entstandene plastische Reichtum führt auch zu einem malerischen Reichtum d. h. zur Verstärkung und Vermehrung der Gegensätze von Licht und Schatten.

Was das geschichtliche Vorkommen und die Entwicklung des Barockprinzips betrifft, so ist es ein Oppositionsprinzip, ein ewiger Revolutionskeim gegen die Gebundenheit sowohl der echten als der unechten Konstruktion (Klassizismus), in allen Epochen wirksam, zuweilen unter der Decke verborgen. Das Barockprinzip schlummert in der Dekoration, an passiver Stelle (Groteske, Rollwerk), dort lauert es wie ein Feuerfunke auf einen günstigen Wind, um zur Flamme zu werden, welche auf die aktiven Teile überspringt, und sich des ganzen Gerüstes bemächtigt. Das Barock-

[11]) Wölflin, Renaissance und Barock. 1888.
[12]) Schmarsow, Barock und Rokoko. 1897.
[13]) Philippi, Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien. 1900.

prinzip ist latent und liegt gefesselt im römischen Kompositakapitell, in der Verkröpfung des Gebälks (von der sogar ein Palladio Gebrauch macht), in den gewundenen Säulen in St. Paul, in den mittelalterlichen Bandverschlingungen des Zierwerks, in der Groteske, in der naiven Buntheit der deutschen Frührenaissance usw. Das Barockprinzip tritt aus dieser Gebundenheit heraus und ergreift die Architektur schon bei den Römern (in Baalbeck), später im XV. Jahrhundert im flamboyant, dann bei Michelangelo, Borromini usw. Es weicht vor seinen beiden Todfeinden, der Konstruktion und dem Klassizismus, zeitweilig zurück, so in der Renaissance, im Zopfstil und in der neuesten Zeit. Daß es aber damit nicht ertötet ist, sondern als Keim weiterlebt, beweist eben dieses Wiederaufleben durch van de Velde und seine Schule am Ende des XIX. Jahrhunderts. Man braucht garnicht danach zu fragen, ob dieser Meister seine Lieblingslinie der Schriftarabeske oder der flämischen Kartusche abgesehen hat, er kann sie recht gut erfunden haben. Die Menschheit muß einer solchen barocken Stilbewegung jederzeit wieder gewärtig sein.

DAS BAROCKPRINZIP UND DIE MENSCHLICHE FIGUR.

Die Wirksamkeit des Barockprinzips in der Baukunst und Dekoration habe ich als eine rein formbildende aufgefaßt: die Konstruktion wird verlassen, es wird in tendenziöser Weise ein Aufwand an Material oder doch ein weiter Spielraum für die Umrisse beansprucht, um Kräfte und Widerstände vorzutäuschen, welche innerhalb der Baukonstruktion nicht tätig sind, deren Lebhaftigkeit vielmehr der organischen und unorganischen Natur abgelauscht ist, und die infolgedessen den Schein gesteigerter Kraft mit einer inneren Schwäche erkaufen.

Die Figurenkunst hat es mit solchen Naturformen zu tun, von denen man eigentlich annehmen sollte, das an ihnen sichtbare Kräftespiel wäre mannigfaltig genug, und der Figurenkünstler habe keine Ursache, wie der Baumeister, über allzugroße Starrheit seiner reinen Konstruktionen zu klagen. Die Geschichte der Kunst zeigt aber, daß der Realismus wohl immer ein Jungbrunnen, aber nicht das einzige Ziel der Künstler gewesen ist. Selbst durch den großen Spielraum, den die Natur hier läßt, fühlten sie sich noch beengt, als ließe sich durch natürliche Figuren nicht alles ausdrücken, was sie zu sagen hätten. Da meldet sich denn neben andern Stilgedanken auch jenes Oppositionsprinzip, das ich als das barocke bezeichnet habe. Und das ist hier das neue gegenüber der Dekoration, daß die Fülle und Unruhe in das Gebiet der Gemütsstimmung, des seelischen hinübergreift. Denn sonst befindet sich die Figur in keiner andren Lage, als jedes Pflanzenmotiv, das in barocker Stilisierung zur Dekoration verwendet wird.

Der Bau der Figur ist komplizierter als der eines Bauwerks oder irgend einer Pflanze. Wir müssen sie zuerst als Dauergebilde, d. h. unabhängig von einer augenblicklichen Bewegung, und dann erst als Trägerin von Bewegungsmotiven auffassen.

Die Figur in ihrer Dauerform kann barockisiert werden durch eine Art von

Hypertrophie, welche die Knochen, die Muskeln, das Fett befällt. Der Knochen wird breit im Verhältnis zu seiner Länge, die Muskeln bekommen stärkere Schwellung, das Fett wird reichlicher, der Gesamtkörper wird gedrungen, d. h. Schulter und Bekken, an der Rumpflänge gemessen, werden breiter. Damit weicht der Bildner vom Naturmodell ab, er verläßt die Grenzen des Natürlichen, der »Konstruktion«, denn der Inhalt seiner Darstellung verlangt solche Formen nicht; es ist z. B. bei Petrus und Paulus von Rubens nicht einzusehen, warum sie solche große, ungeschlachte Kerle sind; mit ihrem Apostelberuf hat es nichts zu tun, es widerspricht diesem sogar. Der Zweck ist offenbar, die Figurenmasse, wie die der Bau- oder Dekorationsglieder, stärker zu beleben und dadurch mehr augenfällige Ausdrucksmittel für subjektive Formgedanken zu gewinnen. In unserem Falle der Hyperthrophie soll auch der Kraftausdruck durch den Massenzuwachs gesteigert werden.

Der Erfolg ist auch hier ein Scheinerfolg, die Kräfte nehmen hier ebensowenig zu als an der Säule, es entsteht hier wie dort nur tote, mitgeschleppte Masse, oder wie wir es schon genannt haben, Ballast. Dies läßt sich anatomisch nachweisen. Daß eine übergroße Fettmasse nur mitgeschleppter Ballast ist, sagt schon die Überlegung; ich füge aber hinzu, daß von übermäßig geschwollener Muskulatur genau dasselbe gilt. Die Spindelform des Muskels bringt es mit sich, daß eine Vergrößerung des größten Querschnittes kein genau proportioniertes Wachsen der Kraft bedeutet; bei großer Dicke wirken die äußersten Fasern schon nicht mehr mit. Es entsteht hier ein Schein von Kraft, etwas prahlerisch Täuschendes. Ebenso kann man bei übermäßiger Knochenverbreiterung und Vergrößerung von Brust und Becken die Gesamtleistungsfähigkeit des Körpers schließlich nur noch herabsetzen, anstatt sie zu steigern. Wäre ein wirklicher Kraftzuwachs da, so wäre daran auch nichts Barockes. Die Barockfiguren entsprechen weder den allgemeinen noch den besonderen Lebensbedingungen. Ein gutes Beispiel bildet der trunkene Herkules von Rubens in Dresden. Kann man sich diesen Fleischklumpen als den Mann vorstellen, der Rosse bändigt, mit dem Bogen schießt, Amazonen besiegt? Kaum die Hälfte der zwölf Arbeiten hätte er bewältigt. Folglich ist seine Masse keine reine Kraft, sondern eben in der Hauptsache nur Masse oder Ballast, ihre Erscheinung ist Selbstzweck und die Figur ist barock.

Es ist schwierig festzustellen, wieso diese Anwendung des Barockprinzips auf die Figur ihre Wurzeln bereits in der Figurenkunst Michelangelos hat, und zwar in deren Dauerformen, unabhängig von den Bewegungsmotiven, vom Augenblicklichen. Wir unterscheiden am besten zwischen der einzelnen Figur, die wir herausgreifen und der Erscheinung aller.

Die einzelne Figur ist bei ihm fast stets vom Typus des Schwerathleten, und da der Meister ein genauer Kenner der Anatomie und Körpermechanik ist, und in ihrer Darstellung schwelgt, alle Glieder des Körpers organisch ineinandergreifen läßt, so kann zunächst nur von einer besonders strengen »Konstruktion« die Rede sein, für

welche anderen Künstlern schon die wissenschaftliche Erkenntnis fehlte. Aber eben dieser echte Kern sollte uns nicht darüber täuschen, daß Michelangelo über das Maß des Lebensmöglichen um einen kleinen Schritt hinausgeht, und daß auch hier etwas überschüssige Masse zu einer Eigenwirkung gelangt. Daß die Figur des David mit seinen langen Beinen, seinen großen Füßen und Händen etwas ungeschlacht geraten ist, hat man wohl gesehen, aber auf Rechnung der Knabenhaftigkeit gesetzt; ich bin der Meinung, daß Michelangelo das Beunruhigende des Überschüssigen in die Figurenkunst erst einführte; es war ihm zum mindesten erlaubt, was vielleicht bisher störend gewesen wäre, und ich halte diese Eigenschaft für barock.

Leichter zu erkennen als an der Einzelfigur ist der barocke Grundzug, wenn man seine Figuren in ihrer Gesamtheit überblickt. Da stellt sich heraus, daß er nicht der Vielheit der individuellen Naturbildungen (durch realistisches Modellstudium) folgt, sondern daß er die Schwerathletenbildung einseitig wiederholt, und auch auf Frauenleiber ausdehnt, wodurch sich bald kleine Widersprüche mit den deutlich sichtbaren Funktionen ergeben. Die Sklaven der Sixtinischen Decke sind weit stärker, als sie für ihre Aufgabe, Schilder festzuhalten, nötig wären, und die Figuren Adams und Evas, die aus dem Paradiese vertrieben werden, sind etwas unparadiesisch. Mit andern Worten: die allgemeinen Lebensumstände und die speziellen Funktionen der Figuren genügen nicht zur Erklärung dieser Athletenbildung, und somit wird dieser relativ zu einem Überschuß, und da sich die gleiche Tendenz immer wiederholt, zu einem Stilprinzip; die Einzelfiguren brauchen noch gar nicht einmal lebensunmöglich zu sein.

Die Barockisierung der Figur ist nun aber einflußreicher an den Bewegungsmotiven. Bei einer Bewegung sprechen wir nicht mehr von »Konstruktion«, sondern von »Motivierung«, und bei der Ausnutzung der Gliederstellungen für den Ausdruck spielt nicht so sehr die Masse, als der Spielraum, den sie beanspruchen, eine Rolle. Die Drehung eines Körpergliedes gegen ein anderes, z. B. des Kopfes gegen die Brust, wird durch irgend einen Anlaß motiviert, der im Bilde selbst sichtbar oder doch bekannt, vorstellbar sein muß. Gemütsbewegungen, Schmerz und Freude Abneigung und Zuneigung, sind solche drehende Kräfte. Die natürliche Bewegung hat ihre Richtung und Größe, innerhalb deren Grenzen sich die realistische Darstellung zu halten pflegt.

Auch in der realistischen Darstellung finden wir schon zuweilen eine Tendenz zum Verstärken, aber nur zu Gunsten der Deutlichkeit, der Fernwirkung und Großzügigkeit, welche die betreffende Technik verlangt. Sie ist zu finden beim Schauspieler, in der Illustration und vielfach in der Monumentalkunst; bei Tizian, Steen, Hogarth, Schwind ist dieses Übertreiben wohl nur die Korrektur eines natürlichen Mangels der malerischen Ausdrucksmittel.

Anders bei Michelangelo. Das gesteigerte äußere und innere Leben seiner Figuren ist anerkanntermaßen subjektiven Ursprungs, Ausdruck der Erregung in der

Seele des Künstlers, also doch Selbstzweck und vom objektiven Standpunkte ein Überschuß, genau wie der Ballast an Masse. Man hat gefunden, daß sich das Ruhelose, ebenso wie das trübe Sinnen und terribile an seinen Figuren wiederholt. Stellenweise allerdings wird diese Erregung auch objektiv zur Tat, z. B. an Gott Vater, der das Licht erschafft. Nichts kann die mächtige Stelle der Genesis: »und Gott sprach es werde Licht« besser illustrieren, als diese befehlende Schöpfergebärde. Hier ist die Aufgabe restlos gelöst, es entsteht kein Überschuß, also auch kein Barock. Ganz anders aber liegen die Dinge bei den Sklaven, welche Gott Vater als Nachbarfiguren eine unehrerbietige Konkurrenz machen, indem sie sich ebenfalls in Schöpfergebärden krümmen; in Wahrheit leiden sie an einer Art von Tatenlosigkeit, als wüßten sie mit ihrer Kraft nichts anzufangen, sie ist überschüssig. Das Mittel des Kontraposto aber ist nichts weiter, als der uns aus der Dekoration bekannte Gegenschwung, ins figürliche übertragen. Besonders lehrreich ist das Beispiel der »Nacht«, denn diese Stellung kann doch an einer Schlafenden nicht »innere Erregung« der Figur selbst sein, sondern nur eine solche des Künstlers.

Was bei Michelangelo rein persönlich war, wurde in der Folgezeit allgemeiner Stil, und dieser ging in die Breite. Die Zeit war aufgeregt im Sinne der Gegenreformation, aber es war nicht die Ehrlichkeit und Tiefe dabei, wie in der Brust Michelangelos, es war oft Berechnung, Spekulation auf grobe Instinkte, vielleicht auch Selbsttäuschung. Rubens vor allem war Kraftnatur genug, um Echtes zu geben, die Stimmung des Florentiners teilte er nicht; demnach ist es zu bedauern, daß er durch den Barockstil verdorben worden ist. Bei Bernini äußert sich das Barockprinzip nicht mehr im physisch-kräftigen, auch nicht in der Masse (obschon er auch diese Mittel verwendete), bei ihm ist die innere Unruhe der Figuren nervös; aber auch hier bestehen die Begriffe: Anspruch auf Spielraum, Überschuß an Kräften, innere Schwäche, Mitschleppen von Ballast usw. noch zu recht, man hat sie nur auf andre Kräftearten, auf die der Schwärmerei und Empfindsamkeit anzuwenden. Unter dem äußerlich Erschlafften vibriert die alte Unruhe weiter, die von jedem Barock unzertrennlich ist. Übrigens ist ihm darin Correggio vorausgegangen, bei dessen äußerer Unruhe »wir manchmal vergebens nach dem Grunde fragen« (Philippi).

Bei meiner Erklärung des Prinzips in der Baukunst habe ich gesagt, daß der Baumeister nicht nur Kräfte voraussetzt, die nicht vorhanden sind, sondern auch Widerstände besonderer Art, indem er sich sein Baumaterial nicht aus Stein und Holz, sondern aus einer allgemeinen, schmiegsamen, elastischen Masse besonderer Struktur vorstellt. In der Figurenkunst kann die Barockisierung ebenfalls soweit gehen, daß die Figur nicht mehr aus Fleisch und Blut, sondern aus einer ebensolchen Idealmasse zu bestehen scheint. So entsteht die Einheit von Baukunst, Dekoration und Figur, welche die individuellen Bildungen aller Künste einander annähert.

Noch besser und bequemer als an den Gliedern des Körpers kann man die formbildende Wirkung des Barockprinzips am Faltenwurf nachweisen. Auch der

Faltenwurf hat wie das Körperliche, seine »Konstruktion« oder »Motivierung«. Das Tuch ist eine biegsame Platte von bestimmter Dicke, hat eine natürliche Art sich zu legen und zu schmiegen, unterliegt der Schwere und nimmt die Gestalt des darunterliegenden Körpers an, und erhält selbst Bewegung durch die Figur oder durch den Wind. Solch bewegtes Tuch habe ich schon zu Anfang als eine Naturform bezeichnet, welche dem Baumeister zur Barockisierung seiner steifen Bauglieder zu verführen vermag. Und doch ist dem Figurenkünstler von barocker Empfindungsweise diese natürliche Bewegtheit des Tuchs noch zu selten und zu schwach. Er muß ihr größere Massen und stärkere Ausladungen geben, indem er ein Kräftespiel vortäuscht, das nicht vorhanden ist; man denkt meist an einen Wirbelwind, wenn man nach einer natürlichen Erklärung sucht. Auch hier entsteht kein Kraftzuwachs, sondern Ballast, der eingebildeten Kräften unterworfen ist.

Bis jetzt habe ich die Figurenkunst des Barock gleichsam mit Michelangelo beginnen lassen. Wir wissen aber aus der Baukunst und Dekoration, welche Wirkung das Prinzip in der Spätgotik hatte, und diese Wirkung erstreckt sich selbstverständlich auch auf die Figur. Ja, wir haben sogar einen nordischen Michelangelo gehabt, in der Person Matthias Grünewalds.

Die Spätgotik verbindet, wie ich früher betont habe, das Barockprinzip mit dem der Ermagerung, der Verzierlichung, wodurch Formen von geringem Querschnitt aber starken Ausladungen entstehen. Betrachten wir die spätgotischen Figuren, zu denen ich auch die Grünewalds rechne, rein physisch, so scheint die gleiche Prinzipienverschmelzung auch auf sie Anwendung gefunden zu haben. Die Gliedmaßen sind, wenn auch nicht gerade schmächtig, so doch höchstens normal, dagegen wird die natürliche Bewegungslage weit überschritten. Das hat aber tiefere, psychische Gründe. Zunächst scheinen sich die Übertreibungen nur an den dargestellten Schmerz anzugliedern, es sind Schmerzäußerungen in höchster Steigerung. Aber auch hier zeigt sich dasselbe Schauspiel wie bei Michelangelo: die pathetische Empfindungsäußerung (vorwiegend schmerzlicher Natur) ist so durchgängig, daß man sie bald als subjektiven Ursprungs ansehen muß, also vom objektiven Standpunkte als etwas Überschüssiges, als Selbstzweck. Einseitig ist Grünewald nicht; neben der S-förmigen Linie, deren Weichheit der Süden vorab pflegte, hat er die Herbigkeit der gebrochenen Linie. Um ferner einen Einzelzug anzuführen: Der große Engel im Vordergrunde des Isenheimer Konzertbildes hält beim Streichen der Kniegeige den Bogen gleichsam verkehrt. Ich weiß nun zwar nicht, ob jemals so gegeigt worden ist, aber selbst wenn es der Fall wäre, so hätte sich Grünewald hier ein ungewöhnliches Motiv herausgesucht, das ihm Gelegenheit zu starken Überschneidungen gab; hat er aber das Motiv erfunden, so ist es erst recht ein barocker Zug im edelsten Sinne. Die Verwandtschaft Grünewalds mit Michelangelo auf Grund dieses ernsten, innerlichen barocken Pathos ist groß; er hätte leicht können der Vater eines deutschen Barock

werden, wenn die Entwicklung nicht durch die italienische Renaissance wäre unterbrochen worden.

Ich überlasse es den Kennern der Literatur und Sittengeschichte, auch an der Handhabung der Sprache und der Umgangsformen die hier bloßgelegten Elementarprinzipien als wirksam nachzuweisen.

DIE SÄULE BEI DEN NÖRDLICHEN GERMANEN.

VON

RICHARD HAUPT ZU PREETZ.

Mit 45 Abbildungen.

DIE SÄULE BEI DEN NORDGERMANEN.

Die Säule, eine ausländische Bildung, trat in den Kreis der nordischen Baukunst fertig ein. Sie war ursprünglich aus dem Holzbau entstanden, in den Steinbau übertragen, und da entwickelt und veredelt worden. So erschien sie aus den drei ausgezeichneten Teilen gebildet, Base, Schaft und Knauf, ein organisches Wesen. Die Merkmale des Holzbaues waren ganz abgeworfen.

2. Zu den nordischen Germanen gelangte sie, abgesehen von einzelnen verschleppten echten Stücken, in zwei Gebrauchsformen, der antiken, römischen, dem klassischen Altertum entsprossenen, und in den mittelbaren Gestaltungen, die sich aus ihr bereits im Mittelalter weiter gebildet hatten. Die Art, wie sie nun hier

lebendig ward, war dreifältig. Das drückt sich am meisten im Knaufe aus. Wir finden da 1. das primitive, antikisierende Kapitäl; 2. eine ganze Menge teils willkürlich erscheinender, teils von ihm vorlängst abgespaltener und in verschiedene Richtungen auseinander gegangener Formen, 3. auch eine in die Antike wieder zurücklenkende, bewußt und absichtlich herbeigeführte Wiederkehr der klassischen Gestalt, die man als romanische Renaissance bezeichnet.

3. Als die Steinsäule fertig zu den nordischen Völkern heran kam, bereit, sich so, wie sie war, in die nordische Baukunst und in ihre Gebilde aufnehmen zu lassen, traf sie hier aber bereits auf Gestaltungen, die sich schon selbständig von anderem Ursprung her in diesen Landen entwickelt hatten. Es waren das zunächst die Stützen, Docken und Säulen des nordgermanischen Holzbaues; und weiter die bei Herstellung von Täfelungen erwachsenen Gestaltungen. Holzbau und Holzarbeit waren Ausdruck der germanischen Eigenart und blieben es, und diese Eigenart ist durch den Steinbau niemals so verdrängt worden, daß sich in ihm eine ganz selbständige, aus dem Stoffe hervorgehende neue Formengestaltung von unten aus entwickelt hätte.

4. Der Holzbau hatte Stützen nötig, die, wie am Steinbau die Säulen, bestimmt waren, das Gebälk oder anderes über ihm Liegendes in die Höhe zu halten. Eine solche Stütze war in ihrer rohesten Form ein runder Stamm, auf eine einfache oder gekreuzte Schwelle gesetzt, um nicht einzusinken, oben dem entsprechend die Last mit einem Sattelholz aufnehmend. Wollte man eine solche Stütze verzieren, oder charakteristisch und selbständig machen, so lag es am nächsten, ihren obersten Teil hervorzuheben, mit etwas Ornament zu schmücken, das auch wohl daran erinnern möchte, daß hier des stehenden Körpers Kopf ist; ja er ließ sich ganz als solcher ausbilden. Holzstämme sind an sich rund, und die Ständer drängen dazu, sich die runde Form zu erhalten, so weit es angeht, auch das Achteck ist ihnen natürlicher als das Vierkant. Der Holzbau selber aber, der nur mit Zwang und gegen seine Natur rund gestaltet werden kann, verlangt rechteckige Verbindungen (während sich der Stein in der Rundung am besten zusammenfügen läßt). So müssen die Ständer darauf eingerichtet werden, und es wird bei ihnen die Vierseitigkeit da erforderlich, wo sich andere Hölzer anschließen, also im oberen Teile, dem Kopfe, wenn man nicht, was freilich auch möglich, die Balken oder Sattelhölzer oben stumpf aufliegen lassen will. Man braucht also, wenn man den Schaft in der natürlichen Walzenform stehen lassen will, nur den Oberteil ins Vierkant einzurichten.

5. Sowie man dafür eine festere, kunstmäßig strenge Form sucht und findet, ist das Würfelkapitäl geschaffen. Mag es ähnliche Formen an vielen Stellen der Welt geben, wie sie dem Bedürfnis entsprochen haben, mit dem runden Schafte das Viereck zu verbinden — das Würfelkapitäl ist den germanischen Völkern so eigen, und ist auch so allgemein bei ihnen durchgedrungen, daß es als ihr Eigentum und ihre selbständig gewordene Bildung, sozusagen ihre Erfindung, erklärt werden muß. In Jütland kann man an den Granithausteinkirchen, der merkwürdigsten Schöpfung

Erklärung der Abkürzungen.

D Dietrichson, L., De norske Stavkirker. Krist. u. Kop. 1892. 1. 3.
F Fett, Harry Norges, Kirker i Middelalderen, Krist. 1909. 11, 1.
H Hildebrand, Hans, Sveriges Medeltida kulturhist. Skildring. Stockh. 1898—1903. 7. 21, 6.
L Löffler, J. B., Udsigt over Danmarks Kirkebygninger fra den tidl. Middelald. Kop. 1883. 6.
R Roosval, Jonany, Die Steinmeister Gotlands. Stockh. 1918. 8. 9. 10, 1. 11, 2. 16, 1. 17. 21, 1. 3.
R u. R Rondahl u. Roosval, Svensk Konsthist. Stockh. 1913. 11, 3.
St Storck, H., Greenargnens Kridtstenskirker. Kop. 1896. 14.
Str Strengnä's Studier 21, 4. 5.
T Tynell, L., Skaanes Dopfuntar 10, 2. 3. 11, 4. 15. 16, 2--5. 18—20. 21, 2.

Die Abb. 4. 5 sind entnommen aus dem 5. Bande der Bau- und Kunstdenkmäler in Schleswig-Holstein, Heide 1924 (auch u. d. T. Gesch. u. Art der Baukunst im Herz. Schleswig) 596. 978.

Wo nicht besondere Maßstäbe angegeben sind, sind die von Taufsteinen auf 1 : 10 anzunehmen.

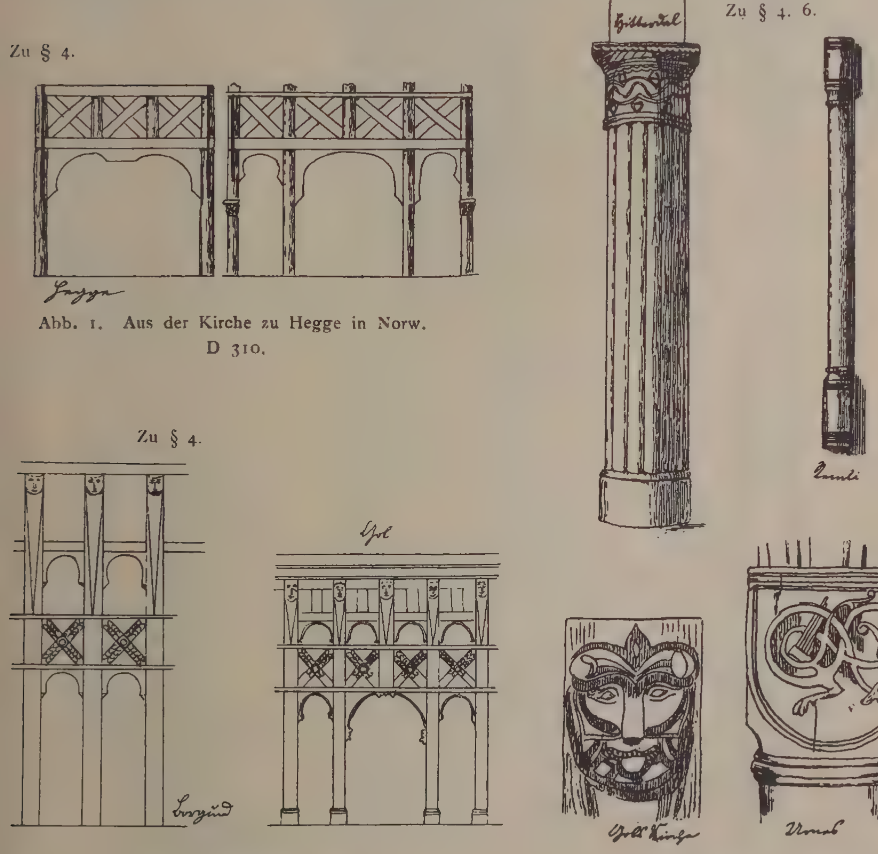


Abb. 1. Aus der Kirche zu Hegge in Norw. D 310.

Abb. 2. Systeme von Borgund und Gol. 1 : 200. F 24. 25.

Abb. 3. Einzelheiten aus norwegischen Kirchen. D 299. 403 u. Abb. 119.

Zu § 5

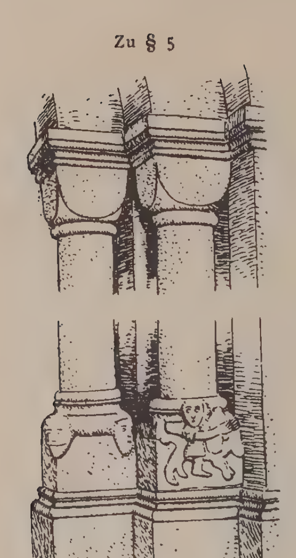


Abb. 4. Säulen vom nördlichen Portal zu Sörup in Angeln.

Zu § 7.

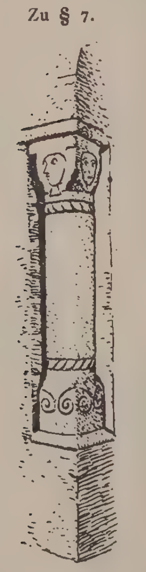


Abb. 5. Portalsäule von Grundhof in Angeln.



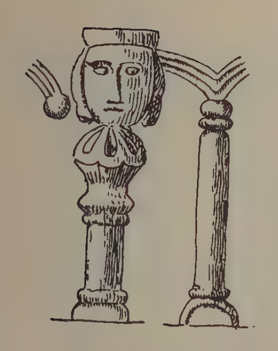
Zu § 7. 9.



Abb. 6. Von Steinbauten in Jütland. 1 : 12. L 21.



Zu § 7.



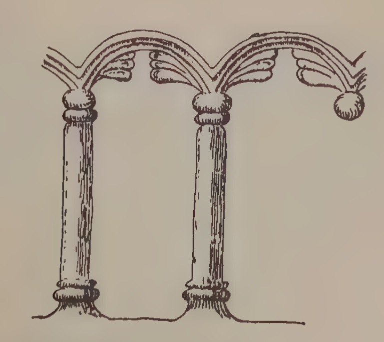


Abb. 7. Vom Taufstein zu Heda, Pilzkapitäl. H 3, 492.

Zu § 7.

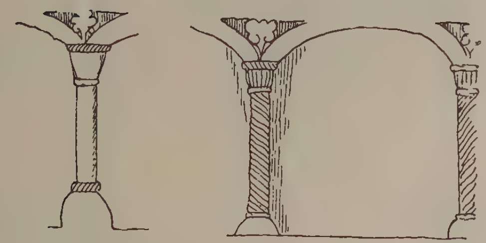


Abb. 8. Tfst. R 32.

Zu § 8.

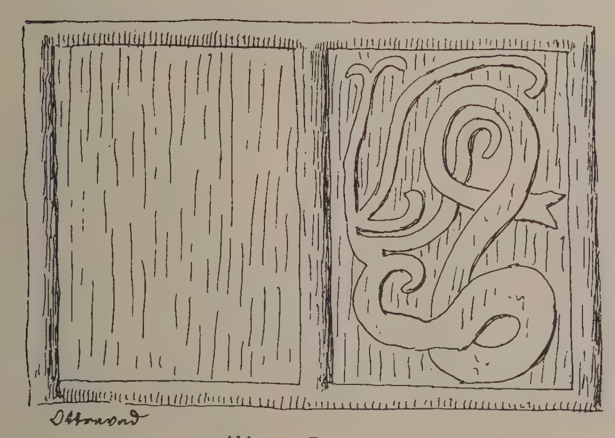


Abb. 9. R 14.

Zu § 8.

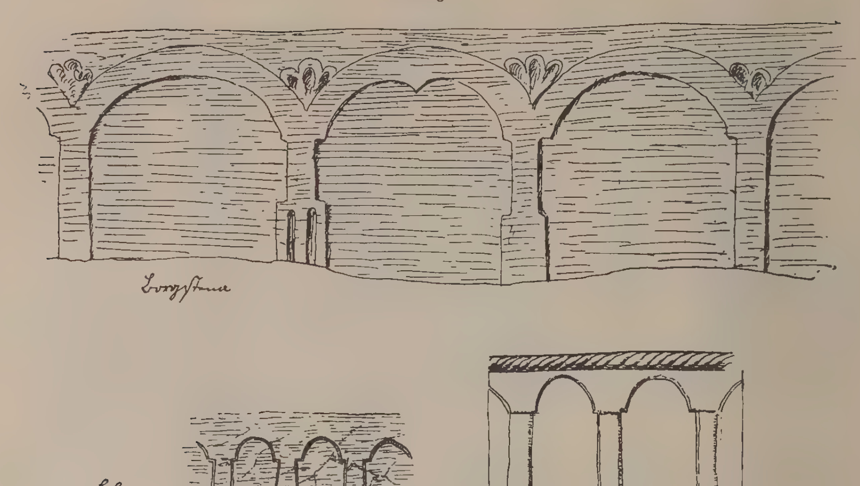


Abb. 10. Tfst. 1 R 39. 2 T 43. 3 T 51.

Zu § 8.

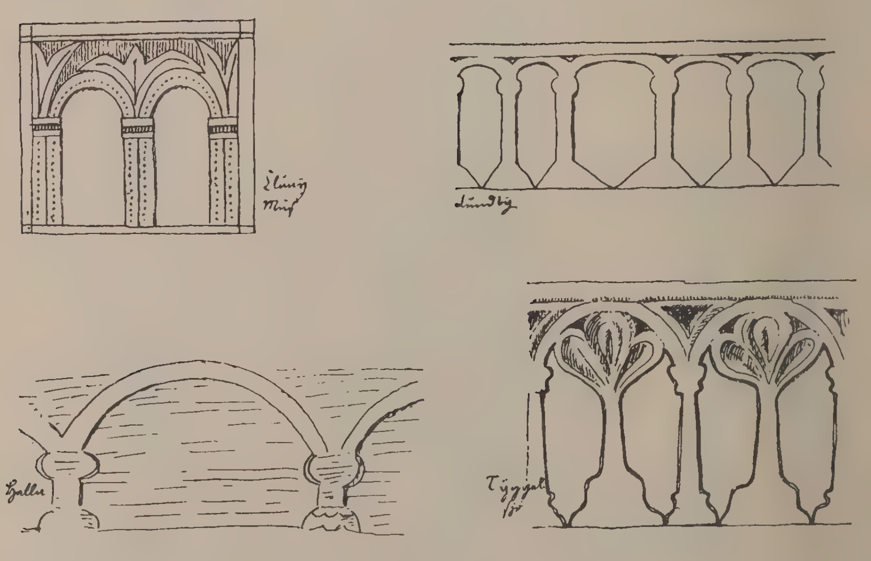


Abb. 11. 1 Nordische Arbeit im Museum v. Cluny, Walroßzahn. F. 2 Tfst. R 57. 3 R u. R 10 4 T 39.



Zu § 10.

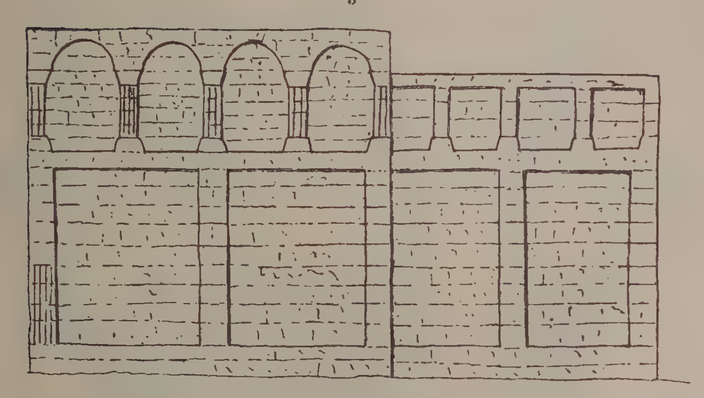


Abb. 12. Von der Kirche zu Bradford am Avon.

Zu § 10

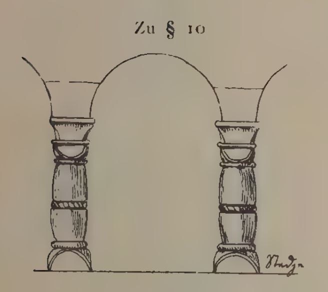
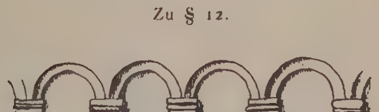
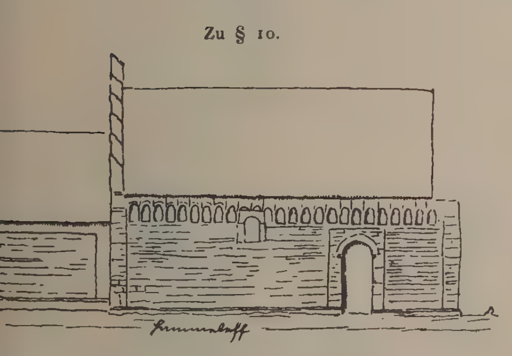


Abb. 13. Vom Tfst. zu Stedje, etwa 1 : 20.

Zu § 12.



Zu § 10.



bb. 14. Eine der aus Kreide gebauten Kirchen der gend von Grenaa im östlichen Jütland. 1 : 250. St.

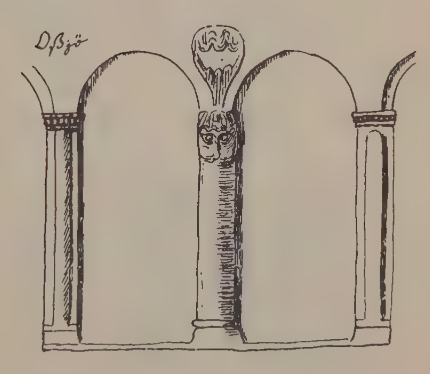


Abb. 15. Tfst. T 52.

Zu § 12.

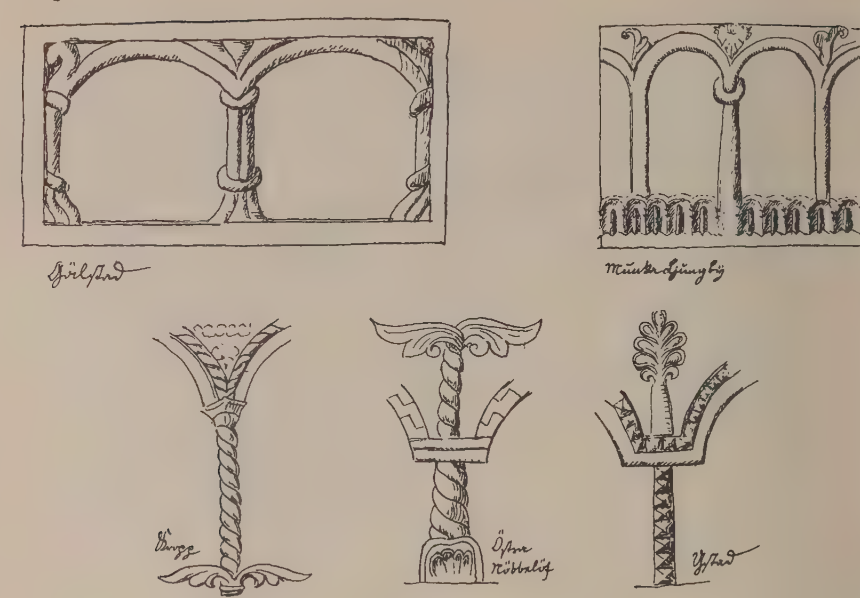


Abb. 16. Tfst. 1 R 46. 2—4 T. 51. 22. 21.

Zu § 12.

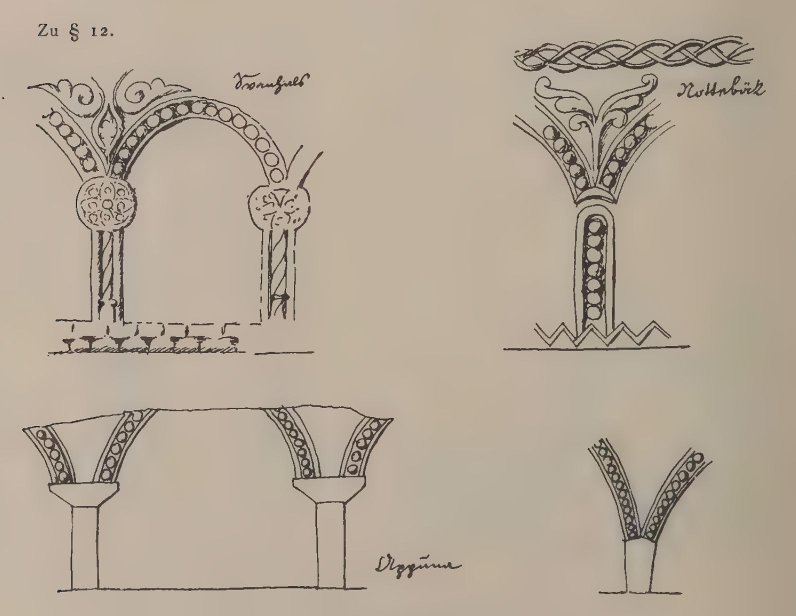


Abb. 17. Tfst. R 50. 51. 48.

Zu § 12.

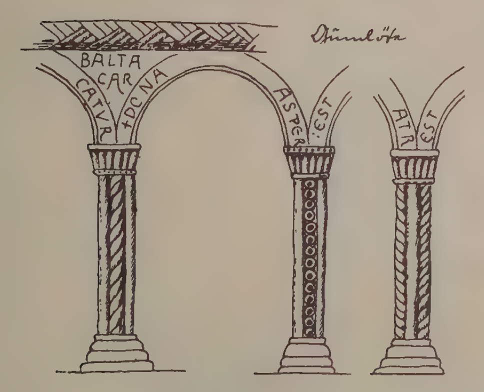


Abb. 18. Tfst. T 11.

Zu § 12.

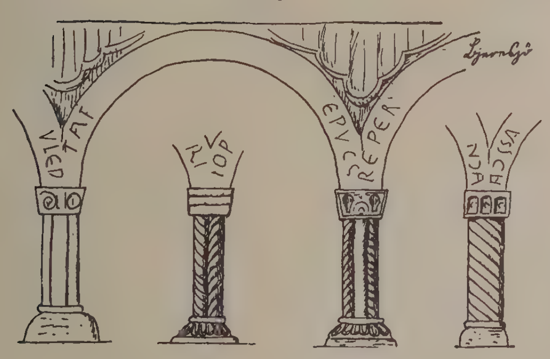
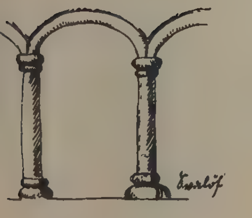
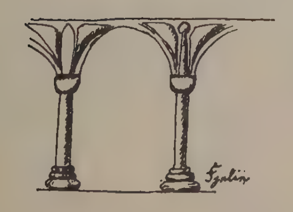


Abb. 19. Tfst. T 18.

Zu § 12.





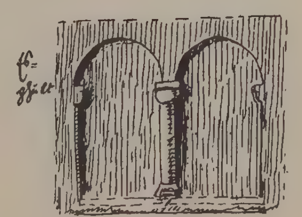


Abb. 20. Tfst. T 41. 44. 7.



Zu § 12.

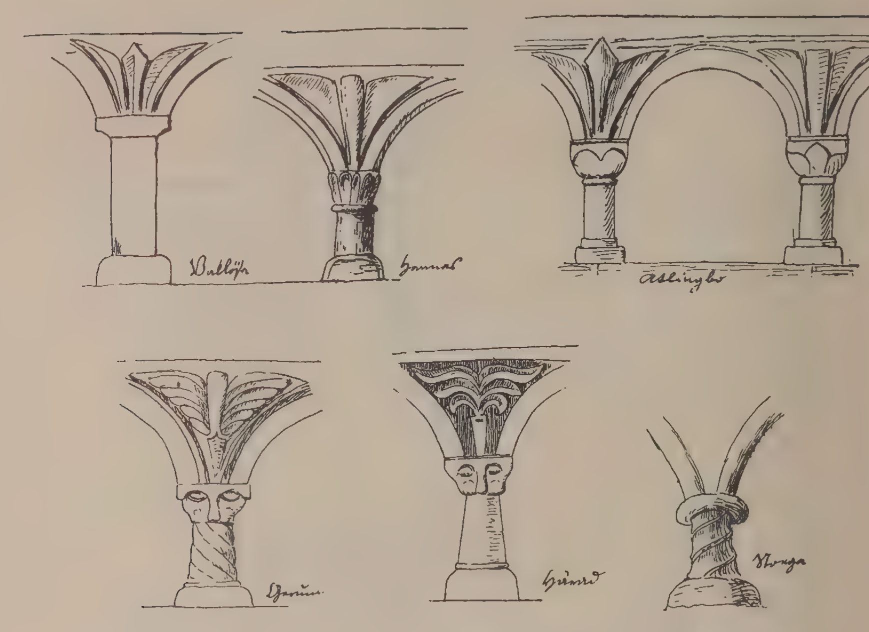


Abb. 21. Tfst. 1 R 40. 2 T 23. 3 R 24. 4. 5 Str. 2, 5. 2, 3. 6 H 3, 512.

eines germanischen Volkes im Steinbau, die es ganz selbständig hervorgebracht hat, beobachten, wie sehr die Würfelknaufsäule herrschend und charakteristisch geworden ist. Sie überwog dauernd gegenüber den fremden Formen, auch wenn diese schon bekannt geworden waren und sich wetteifernd zur Benutzung darboten. Nirgends in der Welt wird man auch solche Massen von Säulenportalen finden wie hier [1]); und zu den Säulen der Portale treten noch, um den Reichtum zu vermehren, die Halbsäulen an Apsiden. Überall sind an diesen Voll- und Halbsäulen die Würfelknäufe in überwiegender Mehrheit. Und das ist erst recht so, wenn wir in den alteln künstlerischen Holzbau zurückgehen, in dem einzigen Gebiete, in dem er sich uns in Fülle darbietet, in Norwegen. Man findet bei Dietrichson [2]) eine große Menge von Würfelknäufen, anschaulicher und verständlicher noch bei Fett [3]). Bei der Betrachtung ergibt sich sofort, was denn die Würfelknaufsäule so willkommen machte und das Festhalten an ihr so notwendig und erklärlich: es war die Möglichkeit, sich auf ihr in dem eigenen Formenkreis des germanischen Geistes frei und unbehemmt

[1]) Vgl. R. Haupt, Kunstchronik 1913/14, S. 92 f.

[2]) De norske Stavkirker. Krist. 1892.

[3]) Norges Kirker i Middelald. Krist. 1909.

rgehen zu können, ob man nun auf ihren Schilden Gestalten oder Ornamente zeichnen
ınd sich ausbreiten lassen wollte.

6. Wenn die Holzsäule, die den Bau trägt, gerne oben einen Kopf entwickelte, o war es anderseits auch zweckmäßig, und ebenso wohl ihrer Natur entsprechend ls dem Drange des Kunstgefühls, daß sie auch einen eigenen Fuß erhalten mochte; s war zweckmäßig, den untersten Teil standfester zu machen, auch etwas zu verstärken und dadurch zu schützen. So hat sich die Base ergeben, die wir nicht selten n den reinen Holzbauten finden, und es besteht auch unsere Säule in ihrer Vollendung us Base, Schaft und Knauf.

7. Die Form, in der die germanische Säule am ursprünglichsten aufzutreten scheint, weil sie sich an die Form des unbehauenen Stammes am vollkommensten nschließt, ist allerdings die mit dem sogenannten Pilzkapitäl [4]), das auch in seiner weitesten Ausladung innerhalb des Umfanges der Walze Platz hat, daher hineingearbeitet werden kann. Diese Form hat aber den Mangel, daß die bedeutsamste Stelle, statt gestärkt, gekräftigt und hervorgehoben zu sein, geschwächt scheint, ınd ferner bietet sie nicht jenen Vorteil, nach den vier Seiten hin Gelegenheit für Anfügung von seitlichen Anschlüssen zu geben. Darum erklärt es sich, daß die Gestaltung mit dem Würfelkapitäl, so bald sie erst bekannt war, bei Weitem den Vorzug erhielt und das Übergewicht dauernd behauptete. Man kann sie sich zunächst so entstanden denken: damit ein Stamm im Holzbau verwendbar ward, war man ast immer genötigt und gewöhnt, ihn vierkantig zu behauen, weil alle Eckständer, Wandständer und Balken diese Form erhalten mußten. Auch drängte das Holz selbst zur Entfernung des Splintes, wenigstens so weit als möglich, was durch Abhauen der Schwarten geschehen konnte. Wenn man dann aus einem solchen Vierkantständer eine Säule bilden wollte, so kehrte man für den Schaft zur Rundung zurück, der Knauf aber konnte im Viereck belassen werden. Das ist dann der Würfelknauf, und wir haben in unserem Steinbau ein Beispiel für die volle Erfüllung dieser Forderungen, nämlich die Säulen von Grundhof [5]). Auch der Sockel wird zweckmäßiger Weise ebenso zum Vierkant zurückkehren, und dies überwiegt denn auch unendlich gegenüber den Formen, wo er rund erscheint. Sehr häufig hat er wieder die Gestalt des (gestürzten) Würfelknaufs. Diese ist um so willkommener, weil sich die Ausschmückungslust dadurch auch hier ein Feld eröffnet sah, auf dem sie sich in Freiheit ergehen konnte; sie mochte die Schilde mit Verzierungen, die Ecken mit Köpfen, Eckblättern und anderen Auswüchsen bedecken. Darüber konnte sich dieser Sockel sogar so zu sagen auflösen; das zeigen am vollkommensten Beispiele aus Norderbrarup [6]). Recht häufig aber stellte man die Säulen auch geradezu auf den Rücken von Tieren, die dann den Untersatz vertreten mußten.

4) S. Albr. Haupt, Kunst d. Germanen 82.

5) Schlesw.-Holst. Bau- und Kunstdenkmäler 1, 308. 5 (1924), 85, 6.

6) Ebenda 2, 248.

8. Gebäude mit Stützen, die zu künstlerischer Ausbildung Anlaß gaben und solche erhielten, waren immerhin die seltenere Ausnahme. Die Säule hat aber bei den Germanen, außer hren aus der Konstruktion des Baues erwachsenen Formen, ihren Ursprung noch von einer zweiten Seite her. Es führte die Holzarbeit überall zur täfelnden Verbndung und Verschränkung des Holzes bei Herstellung von Wänden oder bei ihrer Bekleidung. Täfelung läßt sich schon in Gorms († 940) Grabkammer zu Jellingen in Jütland nachweisen. Diese Anwendungen sind ins Unendliche verzweigt, und hier bietet sich der Ausgangspunkt für eine fast unfaßbare Menge der Formen. Die einfachste ist die der rechteckigen Tafel, von vier Friesen eingefaßt, die man nicht enmal glatt zu hobeln brauchte, sondern die rundlich bleibend eine gewisse Selbständigkeit behaupten konnten. Die nächste ist die, daß man die Überdeckung ausschneidet, das Feld winkelförmig ausgehen, oder lieber, was zur Fülle der allerangenehmsten Gestaltungen führen kann, ausschweift und als Rundbogen erscheinen läßt. Den Bogen dann als wesentlich zu betonen, die Zwickel zu zieren, ist der eine Schritt, der von da aus gemacht wird, und die Stützen zu schmücken, zu gliedern, der andere. Die Felder bieten sich zur Bekleidung mit Skulptur, Bemalung oder zu anderer bedeutungsvoller Ausbildung dar; es ist aber auch nicht ausgeschlossen, sie als nebensächlich glatt, also gewissermaßen hinweg zu lassen oder wegzudenken.

9. Schließlich kann man die Füllungen auch tatsächlich weglassen; sie bleiben also offen; und dann wird das Rahmenwerk selbständig, und so namentlich die Stützen. Da diese auch keine Rücksicht mehr auf seitlichen Anschluß zu nehmen brauchen, fällt der Anlaß weg, ihre Ansichtsseite flächig zu gestalten; sie können zu voll runden Schaften werden, und der Drechsler mag an ihnen sein Können üben. So finden wir die Menge der Dockenformen und Stützenreihen, z. B. unter den Bänken her, besonders aber an Schwalengängen, und auch in der Steinarchitektur gibt es reichlich Gestaltungen, die auf die Formen von Drechslerarbeit zurückgehen.

10. Die Schwalengänge[7]) sind dem germanischen Bausinn und dem Holzbau so vertraut und eigen, wie sie dem antiken unmöglich, und dem Steinbau fremd sind, bis sie sich im Verlauf der Zeiten, offenbar gerade durch die Neigung der germanischen Völker herangebracht, in den Zwerggalerien bei den verschiedensten deutschen Stämmen, besonders auch bei den Langobarden und ihren Verwandten, wieder einfinden. Sonst sieht man sie auf den Teppichen von Bayeux und in herrlichster Bildung und Durchbildung in Norwegen selbst an Kirchen. Die sprechendste Einwirkung auch auf den Steinbau zeigt sich in der bekannten Kirche zu Bradford am Avon, und diesseits wieder in den Kirchen, die am meisten und freisten dem germanischen Baugeist entsprechen können, weil sie aus einem Steine bereitet sind, der mit Axt, Säge und Messer gehauen und geschnitzt werden konnte[8]), an Kreide-

---

7) Ebenda 5, 85, 10 ff.

8) Abbildungen ebenda 5, 58, 12 : 981, 982.

kirchen von Grenaa in Jütland. Auch Schleswig hat einige Beispiele, allerdings nur an hölzernen Glockenhäusern.

11. Nach gemachter Bekanntschaft mit den Formen der Säule, wie sie sich im Altertum entwickelt hatte, treten die Folgen dieser Bekanntschaft in der nordischen Architektur ein. Die Holzformen können völlig hinschwinden und die Erinnerungen des Holzbaues gänzlich zurücktreten. Damit ist jedoch der Geist des nordischen Bildhauers nicht zufrieden gestellt; er fühlt sich unbehaglich und fremd angemutet, zwar kann er sich an Portalen von Kirchen dem Zwange der Verhältnisse nicht wohl entziehen, die ihm durch den Steinbau vorgeschrieben sind; er kann hier von Seinem wenig hinzutun und arbeitet mit Befangenheit; aber wenn ihm aufgegeben ist, den Taufstein zu fertigen und an ihm sein Können zu zeigen, oder er sonst freie Hand hat und seinem Geiste den Lauf lassen kann, dann schlägt leichtlich die alte Neigung, Übung und Gewohnheit durch. Sie tut das nicht immer; gar manche Beispiele auch von Taufsteinen zeigen sogar ein ernstliches oder ängstliches, freiwilliges oder erzwungenes Streben, antiken Schmuck oder antike Form zu verkörpern, wie sich denn Ähnliches auch wohl sonst beobachten läßt in Ornamenten und in bildhauerischem Schmuck, wo Centauren und Bestien aus dem Tierkreis und der Welt des Physiologus uns entgegen springen. Das ist jedoch eben so seltene Ausnahme, wie die Verdrängung des Würfelknaufes durch korinthische oder jonische Formen. Die Taufsteine, deren der Norden eine unerschöpfliche Fülle besitzt, welche dann allmählich auch zur Kenntnis weiterer Kreise dringt, bieten den allerherrlichsten Stoff zur Betrachtung und Erkenntnis.

12. Wir können hier, anschließend an unsere Betrachtungen, den Ausgang nehmen vom viereckigen Täfelungsfeld, das aber bei der ungemeinen Vorliebe der Germanen für den Bogen die geringste Rolle spielt. Von da gelangt man weiter zu den verschiedenen, die Bogen trennenden Pfeilerformen. Die Pfeiler sind hie und da nur seitlich profiliert, also noch ganz in der Art des einfachsten Täfelwerks; dann aber wird auch ihre Ansichtseite ausgebildet und sie können sich sogar zum Ornament verflüchtigen oder auch in Gestaltungen übergehen, die vom Flecht- oder Reiswerk entnommen sind. Anderseits aber werden sie auch zur runden Säule mit Basis, Schaft und Knauf, ein Sinnbild stämmiger Kraft, wobei der Schaft sogar, ein großer Gewinn, in Verjüngung aufstreben kann, ohne daß dabei noch irgend an einen Einfluß der antiken Säule zu denken wäre. Endlich finden sich auch die Formen ein, in denen sich zweifellos der Anschluß an die steinerne Säule kund tut, wie sich diese in der Baukunst entwickelt hatte. Damit schließt dann die Betrachtung dieser Richtung der germanischen Eigenart.

Eine zweite, dieser Betrachtung entsprechende Darstellung muß sich ergänzend anschließen, die Behandlung des germanischen Bogens.

EINE FRÜHE ARBEIT MULTSCHERS.

VON

ERNST WEIL [1]).

Mit 5 Abbildungen.

Mit einer Längswand an die Sakristei und einer Schmalwand an den Chor des Ulmer Münster anlehnend, bildet die Kapelle der Familie Besserer ein schmales Rechteck, das an seiner östlichen Breitseite einen in 5/10 geschlossenen Chor in klein-



Abb. 1. Schlußstein in der Besserer Kapelle des Ulmer Münsters.

stem Ausmaß aufweißt. Die acht zusammenlaufenden Rippenäste deckt an der Kreuzungsstelle ein scheibenförmiger Schlußstein mit der reliefmäßigen Darstellung des Kopfes Christi auf dem vierstrahligen Kreuz. (Abb. 1.)

[1]) Der Aufsatz wurde vor 4½ Jahren geschrieben.

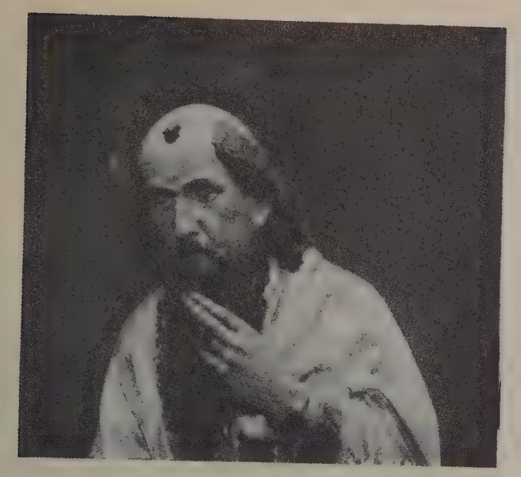


Abb. 2. Multscher, Sterzinger Altar: Paulus.



Abb. 3. Werkstatt Multschers, Sterzinger Altar: Matthaeus.

Dieser besonders ausdrucksvolle Kopf Christi ist bisher unbeschrieben [1]. Das Gesicht Christi ist umrahmt von langem, gewelltem Haupthaar, der Blick ist

---

[1]) R. Pfleiderer, Münsterbuch, Ulm 1907, führt ihn im Nachtrag (S. 223 unten) nur kurz an: »Ein gemalter Christus als Schlußstein im zierlichen Gewölbe des Chörleins.«

geradeaus ins Leere gerichtet. Bart und Haare sind etwas schematisch, jedoch nicht ganz unbelebt gegeben, die Modellierung der Fleischteile ist dagegen natürlich, angefangen von der gerunzelten, hochgezogenen Stirn, den Augenfältchen und der ausgesprochenen Nasenwurzellinie bis zu der den Backenknochenbau zeigenden Wangenmodellierung.

Wesenhaft verschieden ist dieser Naturalismus von dem gegen das Ende des 15. Jahrhunderts herrschenden. Der Schematismus dieser Haare geht nicht auf



Abb. 4. Multscher, Tod Mariä.

eine ausgeglichene, schonlinienhafte Ordnung zurück, es ist nur eine ganz äußerliche Ähnlichkeit in der wellenförmigen Führung der Linien. Die Haarwellen sind durchaus nicht von oben bis unten, wie in jener Zeit, übersichtlich durchgeführt, nicht von einer konstanten Breite; man meint, einzelne Haare nebenherlaufen zu sehen; ist dort alles wellig, so ist es hier strähnig. Und doch kann von einer Art Schematismus gesprochen werden. Besonders in der Kräuselung des Bartes. Hier sind die der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts besonders charakteristischen Ausbohrungen. Es ist ein unbedingt malerisches Moment in diesem Kopf, die Vorstufe zu jener Periode des »weichen Stils« in der schwäbischen Plastik, die vor der Jahrhundertmitte ein-

setzt, die nur wenige Jahrzehnte anhält und nach einer Verhärtung des Stils doch die maßgebende Note des kommenden neuen Stiles bleibt.

Mit der stilistischen Festlegung des Kopfes in das 2. Viertel des 15. Jahrhunderts gehen die aus dem Bau sich ergebenden Daten zusammen. Die Besserer-Kapelle ist eine Stiftung des Heinrich Besserer [3]), dessen Grabstein mit dem Todesdatum 1414 gerade dem kleinen Chor gegenüber an der Westwand der Kapelle steht. Pfleiderer [4]) gibt als Erbauer des kleinen Chores Ulrich von Ensingen an, der in jenen Jahren,

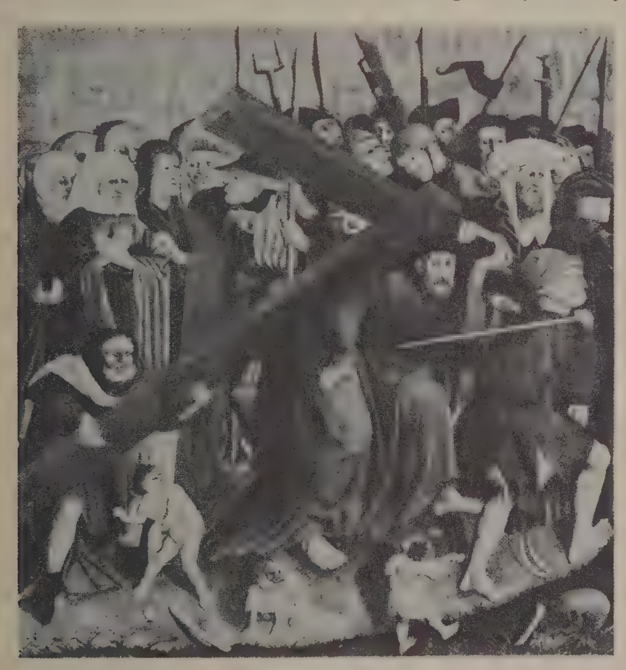


Abb. 5. Multscher, Kreuztragung.

von Straßburg aus, den Ulmer Bau leitete. Erst 1417 taucht, zwei Jahre vor dem Tode Ulrichs, Meister Hans, der Kirchenmeister (Hans Kuhn) auf. Mit dem Chor, als dem nachgewiesen ältesten Teil des 1377 begonnenen Baues, wurden die Untergeschosse der Seitentürme gebaut, an den südlichen ist die Besserer-Kapelle angelehnt. 1405 findet eine Weihe (die Genehmigung des Bischofs von Konstanz stammt schon vom Februar 1383) des wohl damals über Fensterhöhe geführten Chores statt. Die

[3]) Heinrich II. der ersten Hauptlinie der vier von Heinrich I. stammenden Linien des Ulmer Zweigs der Familie. Vgl. F. Bauser, Die Besserer in Württemberg. Württemberg. Vierteljahreshefte für Landesgeschichte 1909. S. 215 ff.

[4]) a. a. O. S. 130 u. R. Pfleiderer, Das Münster zu Ulm, Stuttgart 1905. Spalte 11.

Einwölbung des Chors ist urkundlich auf 1449 festgelegt; es ist wohl anzunehmen, daß bis dahin die kleine Stifterkapelle der Besserer (Heinrich ist der Bruder des Mitstifters Stadthauptmann Konrad von Besserer) schon einige Zeit vollendet war. (Die Neithartkapelle, deren Stifter Heinrich Neithart 1439 gestorben war, die 1444 erst zu bauen begonnen wurde, wurde 1450 geweiht.) Im zweiten Viertel des Jahrhunderts jedenfalls wird die Kapelle vollendet gewesen sein und damit unser Schlußstein gesetzt. — (Die Glasfenster des Chörlein , denen Stadler [5]) Entwürfe Multschers unterlegt, datiert Pfleiderer als 1417 eingesetzt; Stadler rückt sie bis in die Entstehungszeit des Berliner Altars (1437) hinauf [6]). Sie müssen jedoch noch später sein, denn niederländische Landschaftsformen treten erst nach der Jahrhundertmitte in Ulm auf).

Zur Vergleichung mit dem Christuskopf der Bessererkapelle ziehe ich den Kopf Christi aus dem Tod der Maria des Berliner Altars mit der Inschrift Multschers und dem Datum 1437 [7]) heran. Trotz des Inkommensurablen von Malerei und Plastik ist die Typen- und Ausdrucksähnlichkeit auffallend. Die Kopfform ist dieselbe und der Aufbau von Augen, Nase und Mund, die Züge stimmen ganz überein. Besonders ist auch die Gleichheit des Scheitelansatzes, der Lippenformung und die Multscher so charakteristische Herausbildung der Augenbrauenwülste zu beachten. Lebendiger wird noch der Eindruck der Zusammengehörigkeit beim weiteren Vergleich des Christuskopfes auf dem Pilatusbild und der Kreuztragung. Die eindrucksvollen Stirnfalten treten, wenn auch etwas schwächer, an dem Christuskopf der Pilatusszene auf. Die bezeichnende Abhebung der Nasenwurzel mit der aufrechten kurzen Falte nach oben zeigt sich mehreremale wie an unserem Christuskopf an anderen Köpfen derselben Szene.

Die einzige datierte Früharbeit Multschers, der Kargaltar von 1433, läßt keine Heranziehung zu [8]), und ich muß als zweiten Vergleich die Apostelhalbfigur des Paulus aus dem Sterzinger Altarwerk heranziehen (Abb. 2) [9]). Nach Stadlers [10]) Ausführungen ist diese Figur Multscher zuzuschreiben, wenigstens steht sie qualitativ mit an erster Stelle in dem Sterzinger Altarwerk. Nicht nur die Ähnlichkeit

---

5) Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907. S. 43 ff

6) Stadler, S. 48.

7) Friedländer in Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1901, Bd. 22. Abbildungen zuletzt: Baum, Ulmer Kunst, Stuttgart 1911.

8) Es sei denn, daß man die Haare des einzigen einigermaßen erhaltenen schwebenden Engels in der Umrahmung heranzieht. (Beste Abbildung bei Leonhard, Spätgotische Grabdenkmäler des Salzachgebiets, Leipzig. 1913. S. 120).

9) Bossert (Zeitschrift d. Ferdinandeums, Innsbruck 1914. S. 79 ff. »Der ehemalige Hochaltar in unserer Lieben Frauen Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol.«) spricht allerdings alle Apostelfiguren Multscher ab, und sieht sie als tirolische Arbeiten um 1470/80 an. Trotz der Anerkennung der Schwierigkeit, sie im Altarwerk einzuordnen, der in der Barockzeit vorgenommenen Überarbeitung, die sich aber nicht auf die Köpfe selbst und hauptsächlich die Fassung erstreckte, kann ich dem nicht zustimmen und sehe darin Ulmer Arbeit und in einzelnen mit Stadler (Paulus, Andreas, Bartholomaeus) Multschers Hand.

10) Stadler a. a. O. S. 107 ff.

im allgemeinen, sondern die bis ins Kleinste gehende Übereinstimmung der beiden Köpfe fällt auf. Dieselbe Ausdrucksstärke — man vergleiche nur die Figur des Jacob Major[11]) und des Matthaeus (Abb. 3) desselben Altarwerks, die Gesellenarbeit sind, dagegen — dieselbe Charakterisierung in der Darstellung der Augenpartien, dieselben starken Wülste über den Augen, dieselben Runzellinien und nur in der Bart- und Haarbehandlung zeigt sich trotz der Ähnlichkeit der Zeitunterschied. Denn der Christuskopf ist über zwanzig Jahre älter als der Sterzinger Altar (1458). Eine genauere Einreihung als in die 30er Jahre des 15. Jahrhunderts ist wohl untunlich, aber zu der Klärung der Vorstellung Multschers[12]) mag dieser Kopf aus dem Ulmer Münster beitragen. Er entscheidet ohne weiteres die Frage der Sterzinger Apostel und macht die endgültige Ausscheidung des Schmerzensmannes vom Portal des Ulmer Münster[13]), der eine vormultschersche Arbeit ist, notwendig.

DER KOPF DES KARDINALS ALBRECHT VON BRANDENBURG BEI DÜRER, CRANACH UND GRÜNEWALD.

VON

W. A. LUZ.

Mit 7 Abbildungen.

Das Bildnis ist der deutschen Kunst des XV. Jahrhunderts fremd. Wohl hatte schon Jan van Eyck innerhalb des Flandrischen Kunstkreises einen wirkungsvollen Vorgang geschaffen. Wohl hatten in Italien, teilweise in enger Verbindung mit ihm, vielfache Vorstöße zur Eroberung dieses Darstellungsgebietes stattgefunden. Zwischen diesen beiden europäischen Kunstmittelpunkten eingespannt verhält sich jedoch Deutschland zur bildnismäßigen Wiedergabe des menschlichen Angesichts ablehnend. Die Erklärung: 1. Binden sich Künstler und Auftraggeber hier enger an die religiöse Forderung als in den genannten Ländern. In diesem Verzicht auf das Bildnis ist, lange vor der Reformation, der Ernst zu erkennen, mit welchem man in Deutschland die Glaubensfrage behandelt. Die schöne Schöpfung des Künstlers hatte nur Daseinsberechtigung im Zusammenhang mit dem Kultus. 2. War in dieser Zeitspanne Träger der künstlerischen Kultur nicht mehr der

---

[11]) Abbildung siehe: Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publikationen. IV. Jahrgang. 1898.

[12]) Die Frage Multscher nur Bildhauer oder Bildhauer und Maler soll an dieser Stelle nicht angeschnitten sein, auch nicht die der Ulmer Rathausfiguren.

[13]) Zuletzt bei Baum, Die Ulmer Plastik um 1500. S. 6. Abb. Tafel 1. Damit scheidet jenes legendarische Täfelchen mit der Jahreszahl 1429 (S. Pfleiderer, a. a. O. [Tafelwerk] Sp. 31, Anm. 4), das zu der Verunklärung des Bildes Multschers beitrug, aus.

Adel, sondern die breite Schicht des Bürgertums. In den kleinen Republiken der deutschen Reichsstädte hatten die Lebensverhältnisse noch nicht die weite Spannung angenommen, welche ein Persönlichkeitsbewußtsein hervorzurufen imstande ist. Überdies mußte jede selbständige Glanzentfaltung um die Persönlichkeit, die Familie oder das Geschlecht in den jungen republikanischen Staatswesen verdächtig erscheinen. Das deutsche Bürgertum steht als Auftraggeberschicht im stärksten Gegensatz zu den reichen und machthungrigen Aristokraten und Kaufherren in Burgund, Frankreich und Flandern einerseits und Italien anderseits.

Nicht Bildnisreihen von Kaisern, Königen, Erzbischöfen, Bischöfen, Kurfürsten, Herzögen, Grafen nebst ihren Frauen und ihrer zahllosen Hofbeamtenschaft bezeichnen inhaltlich die deutsche Kunst des XV. Jahrhunderts. Erst gegen Ende dieses Zeitraumes treten neben den Künstlerselbstbildnissen und Bildnissen von Familienangehörigen der Künstler in Dürers Werk Bildnisse von Bürgern und Bürgerinnen, wie auch eines Fürsten auf. Um diese Bildnisaufträge zu ermöglichen, bedurfte es neben gewissen Änderungen der wirtschaftlichen Lebensbedingungen eines Umschwungs in der geistigen Einstellung. Die Schätzung der Persönlichkeit, welche sich in der Erteilung von Bildnisaufträgen ausdrückt, ist ein Ergebnis der neuen Weltanschauung der Renaissance.

Mit dem XVI. Jahrhundert werden nun die Bildnisdarstellungen in Deutschland häufiger. Das Einfallstor für sie ist das Stifterbildnis, das in bescheidener Form am Kultbilde angebracht auch im XV. Jahrhundert erlaubt war. Dem Renaissancekünstler ist die alte Form verhaßt, weil der Stifter sich der Einbeziehung in der Bildeinheit nicht allein durch den kleineren Maßstab, sondern auch durch die vorgeschriebene Haltung widersetzt. Da die Forderung des Stifters, sich am Werk dargestellt zu sehen, in verstärktem Maße fortbesteht, werden die Bildniszüge an das Kultbild selbst herangebracht, eine Erscheinung, welche ihre Parallele in der antiken Kunst findet. Die Gesichtszüge des Stifters werden auf den Heiligen übertragen, und es erfolgt jene Kostümierung des Stifters, über welche wir uns heute wundern, welche die Konservativen von damals aber herausforderte. Stephan und Lucas Paumgärtner in heiligen Rollen! Dies ist die zweite versteckte Form des Stifterbildnisses, welche nun im XVI. Jahrhundert möglich geworden ist.

Je nachdem die Darstellung lag, konnte der Auftraggeber leicht auch als Assistenzfigur am dargestellten Vorgang teilnehmen. Dies wäre die dritte Möglichkeit der Einbeziehung des Bildnisses in die religiöse Darstellung. Dazu kommt als vierte Darstellungsart das eigentliche Bildnis. Die Erinnerung an die Herkunft vom Stifterbildnis erhält sich noch lange, indem in Inschrift oder durch Hinzufügung kleiner Schutzpatronsdarstellungen das alte Thema angedeutet wird. Aber auch ganz freie Bildnisdarstellungen finden sich jetzt häufig.

Alle vier Stufen des Bildnisses sind in den zahlreichen Darstellungen des Kardinals Albrecht von Brandenburg vertreten. Er erscheint als Stifter in Anbetung vor

dem Gekreuzigten und vor Maria, in heilige Rollen eingekleidet als Hieronymus und Erasmus, als Zeuge bei der Messe des Hlg. Gregor und schließlich ohne jede kultliche Bildung lediglich als Bildnis[1]. So bietet sich hier ein reicher Stoff zum Vergleich an, um so mehr als das Bildnis des Kardinals auch auf Grabsteinen und Schaumünzen überliefert ist und zur Kontrolle herangezogen werden kann.

---

[1]) Bildnisdarstellung des Kardinals Albrecht von Brandenburg (Überblick).

A. Gemälde und Stiche.

I. Stifterbildnisse.

1. Hans Cranach, Christus am Kreuz verehrt vom Kardinal Albrecht von Brandenburg, München, Alte Pinakothek, Flechsig S. 168.
2. Hans Cranach, Maria mit dem Kind auf der Mondsichel vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verehrt, Mittelbild des Altarwerks von 1529 für die Marien-(Markt-) Kirche Halle a. S., Flechsig Taf. 97.

II. Heilige mit Bildniszügen des Kardinals.

1. Hans Cranach, der Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hlg. Hieronymus im Gehäus, Darmstadt, Großherzogl. Museum, Flechsig Taf. 82.
2. Hans Cranach, der Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hlg. Hieronymus im Freien, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum Flechsig S. 267. Katalog K. F. M., S. 67.
3. Hans Cranach, der Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hlg. Hieronymus, Potsdam, Oberst Natzmer, Flechsig S. 263.
4. Matthias Grünewald, die Bekehrung des Hlg. Mauritius durch den Hlg. Erasmus, München A. P.
5. Cranachswerkstatt, der Hlg. Erasmus, Aschaffenburg, Schloßgalerie, Flechsig, Taf. 119.
6. ?, der Hlg. Martin (verschollen), Flechsig S. 162 ff.

III. Der Kardinal als Zeugenfigur.

1. Zwei Messen des Hlg. Gregor, Aschaffenburg, Schloßgalerie, Flechsig 69.

IV. Bildnisse.

1. Hans Cranach, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Berlin K. F. M., Flechsig S. 279. Kat. K. F. M., S. 65.
2. Hans oder Lucas Cranach?, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Petersburg, Eremitage, Flechsig S. 266.
3a. Hans Cranach, Kardinal Albrecht von Brandenburg. Im Besitz des früheren deutschen Kaisers Wilhelm II., Dreifarbendruck von Velhagen und Klasing.
4. Albrecht Dürer, Stich B. 102. (Der kleine Kardinal) Scherer, S. 153.
5. Albrecht Dürer, Stich B. 103. (Der große Kardinal) Scherer, S. 158.
Jacopo de Barbari, Kardinal Albrecht von Brandenburg, vgl. Beilage z. Allg. Zeitung 1900, Nr. 94 (Wilhelm Schmidt). Nachweis von Habich-München.
Dieses Bild ist in München nicht zu ermitteln. Laut Auskunft von Dörnhöffer führen es die Verzeichnisse der Alten Pinakothek nicht auf.
6. Cranachschule, Kardinal Albrecht, Stich, Lischner 64.

B Grabplatten.

I. Peter Vischer, Grabplatte, Stiftskirche Aschaffenburg. Inschrift: »OP.M. PETRI FISCHERS NORMBERGE: 1525.« Mader S. 76.
Bildnis: Vorderansicht, gerade aufrechte Kopfhaltung, sehr volles fleischiges Gesicht, kleiner Mund, kleine Nase, kleine Augen, gerade fallende Haarsträhnen an den Schläfen, Blick starr, Ausdruck unbedeutend.
Sehr fraglich, ob eigene Bildniszeichnung des Meisters vorlag. Ausführung sicher nicht vom Meister. Zusammengehörigkeit mit anderen, jetzt zerstreuten Erzarbeiten.

II. Dietrich Schroen, Epitaph mit Bildnisfigur, Mainz, Dom, 1550 fertig und aufgestellt, Kautzsch u. Neeb, Taf. 53 u. S. 269ff.

Zweck dieser Arbeit ist es, die Bildnisbehandlung, welche Dürer, Cranach und Grünewald diesem Modell haben zuteil werden lassen, zu untersuchen und Rückschlüsse auf das Wesen ihres persönlichen Stiles zu machen. Wenn irgendwo die Gelegenheit für eine derartige Untersuchung günstig liegt, so ist es hier, wo alle drei Künstler denselben Kopf gezeichnet, sich vor ihm gewissermaßen getroffen haben.

Wer ist das Modell, mit dem sich die größten deutschen Künstler beschäftigt haben und wie sah es aus? Es ist uns keine Beschreibung seines Äußeren erhalten, vermöge deren wir die Bildnisleistungen prüfen könnten. Ein Rückblick über das Leben des Kardinals ist darum zur Erkenntnis seiner Persönlichkeit erwünscht.

Zweitgeborener Sohn des Kurfürsten Johann Cicero von Brandenburg, sah er sich auf die geistliche Laufbahn verwiesen. Sein älterer Bruder Joachim verwandte seinen Einfluß und seinen Kredit, um sie ihm zu erleichtern. Im Jahre 1513 gelingt es beiden Brüdern die Wahl Albrechts auf den Erzbischofsitz von Magdeburg mit dem damit verbundenen Bischofsstuhl Halberstadt zu erreichen. Da Albrecht erst 23 Jahre alt ist, wird ein päpstlicher Dispens zum Amtsantritt notwendig. Unter der Gegnerschaft des Kaisers entscheidet sich fast gleichzeitig die Wahl für das Erzbistum Mainz zu Albrechts Gunsten. Damit verbunden die Verpflichtung zur Erwerbung des Palliums, wozu das Geld später durch den Tetzelschen Ablaß aufgebracht werden soll. Albrecht wird zum äußeren Anlaß für den Ausbruch der Reformation. Als Erzbischof von Mainz gelangt er in den Rat der Kurfürsten an die Seite seines Bruders. 1518 erfolgt die päpstliche Ernennung zum Kardinal, 1521 die zum Generalinquisitor für Deutschland gegen die Anhänger der neuen Lehre. Nachdem er früher schon Kanzler war, ist das eine außerordentliche Häufung von Würden auf den Schultern eines Mannes. Wer ist verantwortlich für diese glänzende Laufbahn? Der Bruder Joachim, der seinen Einfluß benützte und Albrecht an die vordersten Stellen schob, der Papst, der sich einen mächtigen und zuverlässigen Parteigänger gegen die Anhänger Luthers sichern wollte, Albrecht selber vermöge seiner eigenen außerordentlichen Fähigkeiten? Mit

---

Bildnis: Vorderansicht, breite umfangreiche Gestalt, fleischiges fettes Gesicht, Doppelkinn, hochgezogene Augenbrauen, gesenktes oberes Augenlid, Gramfalten um den Mund, mimischer und pantomimischer Ausdruck der Lässigkeit oder Schläfrigkeit.

(Die zur Beurteilung vorliegende Abbildung ist unzureichend für genauere Feststellungen.)

C. Andere Bildnisdarstellungen des Kardinals.

I. Münzbilder.

Vgl. Schaumünzen. Taf. 2/3. Studien 168/69.

II. Geschnittene Steine.

Vgl. Anm. 8.

Vgl. auch Téreys Aufstellung der Bildnisse des Kardinals in „Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien“ Bd. 1/3. Bd. 1. S. XIV.

III. Tischplatte bemalt mit verschiedenen Darstellungen aus der Geschichte Davids von Sebald Beham 1534, Paris, Louvre. Kopie im Berliner Schloß.

dem Eintritt in das Mannesalter folgen sich die Erfolge nicht mehr Schlag auf Schlag! Nicht mehr Ausbreitung, Machterweiterung! Selbst nicht einmal Erhaltung im Gewonnenen! Im Gegenteil: Vertreibung aus Halle a. S., Verpfändung und Verkauf von großen Teilen des bisher zusammengetragenen Kunstbesitzes! Im Jahre 1521 schreibt Luther dem Kardinal einen Brief mit der bündigen Aufforderung den »Abgott zu Halle« einzustellen, d. h. die Ausstellung der Reliquien in der dortigen Stiftskirche zu unterlassen und die Prozesse gegen die verheirateten Geistlichen niederzuschlagen. Er stellt eine Frist von 14 Tagen und droht, einen unerbittlichen Kampf gegen den Kardinal sofort zu beginnen, wenn diese Forderungen nicht bewilligt würden. Die Frist läuft ab. Acht Tage später schreibt der Kardinal jedoch einen demütigen Brief an Luther und bittet ihn um Gottes Barmherzigkeit willen um milde Beurteilung seiner Schwächen. »Lieber Herr Doktor« beginnt er. Luthers Flugschrift gegen ihn wird nicht gedruckt. — Hier noch ein zweiter, jetzt tätlicher Angriff, der schlimmere Folgen für den Kardinal hat: In der Fehde des Ritters Franz von Sickingen gegen den Erzbischof von Trier verscherzt sich Albrecht durch unentschlossenes Doppelspiel die Gunst beider Parteien. Der Kurfürst Ludwig von der Pfalz und der Landgraf Philipp von Hessen, die zum Entsatz von Trier heranrücken, besetzen Mainz und legen ihm seines verdächtigen Verhaltens wegen eine Buße von 25000 Goldgulden auf, welche er bezahlt.

Daraus ergibt sich als Grundlage seines Charakters ein Zug des Zauderns, ein stetes sich Fürchten vor dem frisch fröhlichen Entschluß! Nicht ein Fabius Cunctator! Er greift wohl nicht an, aber er läßt sich schließlich schlagen. Kein kühnes sich Einsetzen für neue Ideen, die damals auf der Straße lagen! Im Gegenteil ein ängstliches sich Klammern an das kirchliche Amt! Äußerungen eines Parteigängers und eines geschworenen Feindes über ihn seien zum Schluß einander gegenüber gestellt. Es ist bezeichnend, daß Freund und Feind den Kardinal der Furchtsamkeit zeihen. Der päpstliche Legat Aleander sagt von Kardinal Albrecht in einem Bericht nach Rom:

»In Wahrheit ist er so weich (buono) und furchtsam und rücksichtnehmend auf andere Fürsten und Edelleute dieser Gegend, gemäß des Landesgebrauchs, daß ich wahrhaftig ihn bisher eifriger gewünscht hätte, wie ich hoffe, daß er es vielleicht später sein werde« (Gredy S. 51). Luther spricht sich seinen Freunden über den Kardinal wie folgt aus:

»Unter allen möglichen gehässigen Namen habe ich ihn schon durchgehechelt und begehre kein anderes Trinkgeld, als daß er zornig auf mich werde und seine Gänsepredigt wider mich setze« (Wolters S. 64). Gewiß, Kardinal Albrecht war ein Förderer der Künste! Er kann das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, alle bedeutenden deutschen Künstler dieser Zeit beschäftigt zu haben. Wunder werden berichtet von seiner Hinterlassenschaft an kirchlichen Prunkgewändern, kostbarem Schmuck, Bildern und anderen Kunstgegenständen. Er hat in Halle einen Kirchen-

bau durchgeführt, den er auf das Reichste mit Kunstwerken ausstattete. Viel Tausend Reliquien sollten dort in prächtigsten Rahmen den herbeiströmenden Wallfahrern gezeigt werden. Jene Zurückhaltung, welche ihn zur leichten Beute seiner zupackenden Feinde werden ließ, bedingte eine große schwärmerische Liebe zur Kunst. Das Edelste, was der Kardinal menschlich war und bedeutete, drückt sich vielleicht in diesem Mäzenatentum aus. So wenig in geschichtlichen Werken davon die Rede ist, so sehr muß es hier betont werden, wo nicht nach den staatsmännischen Fähigkeiten, sondern nach Charaktereigenschaften gefragt wird. In diesem Zusammenhang ist es auch zu verstehen, daß Ulrich von Hutten, der lange Zeit am Hofe des Kardinals weilte, ihn in der Widmung seines Gesprächs »Aula« als Beschützer der Wissenschaften und Künste feierte.

Dürers Zeichnungen und Stiche nach dem Kardinal.

Wurde damit versucht, die wichtigsten Seiten im Wesen des Kardinals aus der geschichtlichen Überlieferung zu erschließen, so wenden wir uns nun den Bildnisdarstellungen selbst zu. Zu den beiden wohlbekannten Stichen von Dürer gibt es zwei Zeichnungen, deren Vergleich mit den fertigen Werken weiteren Aufschluß sowohl über das Objekt wie über das Subjekt des Kunstwerks liefert.

Zweifellos, daß der Dürerstich[2]) des kleinen Kardinals unmittelbar nach

---

[2]) Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kohlezeichnung, Wien, Albertina, 428 × 322 mm. Lippmann 547, oben links und rechts 2 Signaturen, doch wahrscheinlich nicht von Dürers Hand. »Die Reproduktion hat eine mehr kräftige Wirkung als das Original, besonders in der Gesichtsmodellierung« (Lippm.).

Ausführung der Zeichnung: Strich teilweise mit sehr spitzer Kohle gezogen, Durchbildung der Form am weitesten gefördert im Gesicht (Auge!), im Haar und in der Kapuze (hier sogar Anfang einer umständlichen Kennzeichnung des gerippten Seidenstoffes!). Schatten im Gesicht in schraffurähnlicher Anlage (manchmal Kreuzschraffur!), in ihrer Begrenzung und Bewegung sorgfältig studiert, am Rock flüchtige Schraffuren, im Zickzack verlaufend, sehr rasch hingeworfen.

Kennzeichen der Ausführung vor dem Modell:

1. Ausbreitung der Zeichnung von einem mittleren Teile aus, ohne Rücksicht auf die Wirkung im Raum. Skizzenhafter Charakter.
2. Aufgegebene Striche der ersten Anlage erhalten: Barett und Haar an der linken Seite im Umriß zu weit vorgetragen. Bewegung des Modelles?
3. Ungleichheit der Ausführung in den verschiedenen Bildteilen.
    a) Ausgearbeitet: Auge, Gesicht, Haar, Kapuze.
    b) Angedeutet: Ärmel, Saum und Knöpfe auf der Brust.
    c) Unausgeführt: Hauptteil des Rockes, Gegend an der linken Halsschlagader.
4. Schlechtes Zusammenpassen von benachbarten Bildteilen, welche nicht im Zusammenhang gearbeitet wurden: rechter und linker Teil des Kragens.
5. Nachahmen der Form auf Kosten ihrer Deutlichkeit und Ausdruckskraft.
6. Unfertigkeit des Ganzen, vom Künstler selbst dadurch bekannt, daß das Signum nicht auf des Blatt gesetzt wurde.

Die Frage der Ausführung dieser Zeichnung als Vorlage für ein Gemälde oder für einen Stich?

der Zeichnung[3]) und im engen Anschluß an sie entstand. Man hat vermutet, daß die Bildnissitzung im Jahre 1518 auf dem Reichstag zu Augsburg stattgefunden habe, und daß dabei diese Zeichnung gefertigt worden sei. Der Vergleich des Stiches mit der Zeichnung bietet sich von selbst an. Die Feststellung der Ab-

---

1. Eignung als Vorlage für Gemälde: Größe und Wahl der Kohle an Stelle der Feder oder des Silberstifts.
2. Eignung als Vorlage für einen Stich: keine Farbangaben, weder in Zuschriften noch in Tönungen mit Pastell oder Aquarell. Dieses Fehlen der Farbangaben jedoch auch aus der Eile zu erklären, mit welcher die Zeichnung beendet wurde.

3) Kardinal Albrecht von Brandenburg, Stich von Albrecht Dürer, B. 102. 148 × 97 mm (Der kleine Kardinal.) Signum A. D. links auf dem Vorhang im Hintergrund.

A. Inschriften.

I. Kopf: ALBERTUS · MI(SERATIONE) · DI(VINA) · SA(CRO) · SANC(TAE) · // ROMANAE · ECCLAE · TI(TULI) · SAN//(CTI) · CHRYSOGONI · P(RES)B(YTE)R · CARDINA//(LIS) · MAGUN(TIAE) · AC · MAGDE(BURGIAE) · ARCHI // EP(ISCOPU)S · ELECTOR · IMPE(RII) · PRIMAS // ADMINI(STRATOR) · HALBER(STATIAE) · MARCHI · // BRANDENBURGENSIS.
Über den Titel sancti Chrysogoni vgl. Therey S. 2.

II. Fuß: SIC · OCULOS · SIC · ILLE · GENAS · SIC · // ORA · FEREBAT · // ANNO · ETATIS · SUE · XXIX · // MDXIX.
Zitat aus Virgils Eneide 3, 490.

B. Wappen.

I. Kardinalshut mit geknoteten Schnüren.

II. Unter ihm und seitlich von ihm herausragend Bischofsstab und 2 Bischofskreuze mit gekreuzten Schäften.

III. Wappenschild.

a) Herzschild.
1. Wagrechte Feldteilung: Magdeburg.
2. Rad: Mainz.
3. Senkrechte Feldteilung: Halberstadt.

b. Randfelder.
1. Greif nach rechts schreitend: Kassuben?
2. Adler: Brandenburg.
3. Löwe nach rechts schreitend: Nürnberg.
4. Greif nach rechts schreitend: Wenden?
5. Greif nach rechts schreitend: Stettin?
6. Schachbrett schwarz-weiß: Hohenzollern.
7. Löwe auf Mauergiebel: Rügen.
8. Greif: Crossien?

vgl. Siebmacher S. 103 u. Taf. 171. Kautzsch u. Neeb S. 270.

Erster Zusatz: Der Stich wird erwähnt in einem Brief Dürers an Georg Spalatin (ungefähr 1520 geschrieben). Dürer-Heidrich S. 181/82.
Dürer berichtet, daß er die Platte samt 200 Abdrucken dem Kardinal gesandt hätte. Der Kardinal hätte sich sehr gnädig gegen ihn erzeigt und ihm 200 Fl. an Geld und 20 Ellen Damast zu einem Rock geschenkt.
»Hab das also mit Freuden und Dankbarkeit angenummen und sonderlich zu der Zeit, do ich notig bin gewest.«

Zweiter Zusatz: Verwendet wurden diese Stiche vielleicht als gelegentliche Geschenke und sicher als Bücherzeichen. Redlich S. 242.

weichungen und Übereinstimmungen mannigfacher Art wird eine genauere Bekanntschaft mit dem Wesen der Dürerischen Bildniskunst vermitteln. Im Stich gibt der Meister sich selbst die Korrektur (Abb. 1 u. 2).

Die größte Abweichung liegt wohl im Format. Sie deutet auf eine Unschlüssigkeit bei der Ausführung der Zeichnung. Der Größe der Zeichnung würde ein Gemälde entsprechen. Für dieses Schwanken in der späteren Verwendung der Zeichnung ist vielleicht nicht der Künstler, sondern der Auftraggeber verantwortlich zu machen. Dasselbe ist über die Wahl des Materials zu sagen. Kohle pflegt man nicht zur Vorzeich-

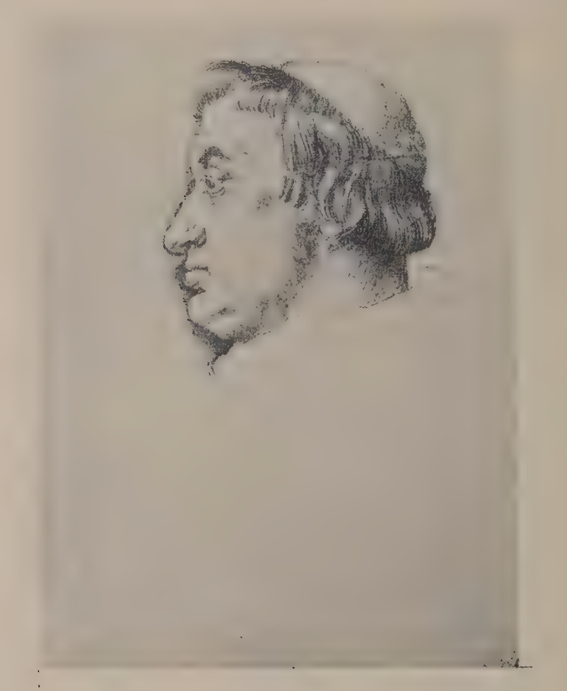


Abb. 1. Dürer, Albrecht, Silberstiftzeichnung zum großen Kardinal.

nung für Stiche zu verwenden. Was die Darstellung selbst angeht, so liegt eine weitere Abänderung in der Behandlung des Seidenstoffes vor. Dürer verzichtet im Stich auf die Wiedergabe der Rippung und des Glanzes, welche er auf der Zeichnung am Hals begonnen hatte. In dieser Hinsicht bedeutet der Stich eine Enttäuschung. Der Lockung zu tonigen Wirkungen, welche im Vorbild liegt, gibt er nicht nach. Dies eine Feststellung, welche zu wichtigen Schlüssen über des Künstlers schließliche Stellung zur Farbe und zum Helldunkel wie über sein Verhältnis zu Tastwerten Veranlassung gäbe. Der rote Kardinalsrock wird vor einen

dunklen Vorhang gestellt, von dem er sich deutlich abhebt. Auf plastische Wirkung wird hingearbeitet. Daß durch die Vollendung im Stich einmal eine Seitenverkehrung und zweitens eine Einordnung in einen Rahmen erfolgen mußte, versteht sich von selbst. Schrift und Wappen wurden links und rechts über den Kopf eingefügt. Nicht nötig zu betonen, daß der Kopf durch diese, vielleicht vom Auftraggeber vorgeschriebene Nachbarschaft bedrängt wird und an Größe und Ruhe verliert.

Für die Erkenntnis der formalen und geistigen Verarbeitung des Kopfes sind



Abb. 2. Dürer, Albrecht, Der kleine Kardinal. Stich.

kaum merkliche Änderungen von Bedeutung, welche Dürer an Gesicht und Körper vornahm. Ihnen gilt die besondere Aufmerksamkeit im Laufe dieser Untersuchung. Daß die Büste verkürzt und dadurch eine Verdichtung der Form auf kleinem Raum erzwungen wie auch an machtvoller Körperwirkung verloren wurde, gehört noch zu den auffälligeren Änderungen. Dem durch ein Übermaß ausdrucksvoller Form bedrängten Auge wird keinerlei Ausruheplatz innerhalb des Bildfeldes zugestanden. Auch daß die Säume der Kapuze und des Hemdenkragens jetzt ausgearbeitet und ihre Form mit kräftigem Dürerischem Rhythmus erfüllt wurde, ist auf den ersten Blick zu erkennen. Es knistert in ihnen. Der Brand der Seele

glimmt, ehe er zur Flamme aufflackert. Obwohl nicht zum engeren mimischen oder pantomimischen Apparat gehörig, bezeichnen diese Teile schon etwas vom Wesen der Persönlichkeit und sind für deren Erkenntnis bedeutungsvoll, um so mehr, als man sich vorzustellen hat, daß das Modell diesen Stoff selbst gewählt und ihn wenige Augenblicke vor der Sitzung noch berührt hat. Der Schluß vom Rock auf das Wesen ist vom täglichen Umgang mit Menschen geläufig. Diese beiden Beobachtungen, die Verkürzung der Büste und die Behandlung der Faltung, weisen die Richtung für die Bearbeitung, welche Dürer an der Zeichnung vornimmt.

Die Sprache der Gebärde wird begreiflicherweise bei einem Brustbild ohne Hände wenig deutlich. Die pantomimische Untersuchung muß auf die Kopfhaltung beschränkt bleiben. Auf der Zeichnung ist zwar der Kopf nicht müde nach vorne gesunken, wie es bei längerem Modellsitzen einzutreten pflegt. Er war jedoch auch nicht aufgerichtet. Auf dem Stich straffen sich die entscheidenden Muskeln. Der Kopf stellt sich hoch und gerade. Die Züge, welche diesen Eindruck bestimmen, liegen einmal in dem raschen und geraden Aufstieg des Schulterumrisses und dann in der Steilstellung des kurzen Stückchens Halsumriß, das unterhalb des Haarkranzes auf der linken Schädelseite zum Vorschein kommt. Dieses Linienstückchen hatte Dürer auf der Zeichnung ganz zuletzt gefunden. Durch die Dichte der vorherigen Überzeichnungen kam es jedoch nicht mehr zur Geltung. Der stolz aufgerichtete Kopf entscheidet den Eindruck: eine machtvolle Herrscherpersönlichkeit, ein Gewaltiger der Erde! Wappen und Titel nehmen den Herrschaftsgedanken auf. Sie sind in diesem geistigen Zusammenhang nicht mehr Zutaten, sondern Bedingungen des Bildes. Das ist die gewaltige Steigerung, welche erst der Stich rein zum Ausdruck bringt. Dieses Aufrichten des Kopfes wirkt wie der Windstoß, der dem Gewitter vorangeht. Das dieses sich Aufrichten vielleicht dem Kardinal nicht einmal eigentümlich, sondern lediglich eine Erfindung Dürers war, bestimmt Albrecht in einer gewissen Weise zu charakterisieren, scheint eine Schaumünze des Hans Schwarz anzudeuten, welche auf demselben Augsburger Reichstag entstand[4]). Sie zeigt den Kopf stark vornüber gesunken, aber wilder und ungestümer im mimischen Ausdruck. Nicht zu vergessen, daß Dürer kein junger Mensch, sondern ein Mann hoch in den Vierzigern ist, als er den Kardinal zum erstenmal zeichnete.

Nicht weniger wichtige Veränderungen sind im Gesicht vorgenommen worden. Einmal erscheint der Mund auf dem Stich sehr viel kleiner, vor allem im Ver-

---

[4]) Kardinal Albrecht von Brandenburg, Schaumünze von Hans Schwarz aus dem Jahr 1518. Durchmesser 74 mm, Bronze, Schaumünzen Taf. 2,6.
Vs • SIC • ILLE • GENAS • OCCULOS • SIC • ORA • FEREBAT • ETATIS • XXVIII.
Kopf des Kardinals im Profil von links mit Barett und Kardinalsrock, lange Nase, kleinausgebildetes Untergesicht, hauptsächlich das Kinn winzig, leicht geöffneter Mund, nach abwärts gezogene Mundwinkel, großes offenes Auge, gesträubtes Haar.

gleich mit der mächtig ausgebildeten Wangenfläche. Diese Abweichung von der Natur ist schwer zu erklären. Um eine Korrektur der Zeichnung kann es sich nicht gehandelt haben. An sich ist sie wenig wahrscheinlich, und dann liegen zahlreiche andere Bildnisse des Kardinals mit großem Munde vor. Der zweite Dürerstich ist dabei in erster Linie zu nennen. Aber auch Grünewald und eine Anzahl der Cranachbilder geben dem Kardinal einen breiten Mund, wiewohl man von den letzteren auch manche zu Zugeständnissen in diesem Punkte geneigt findet. Im Sinne einer Verschönerung würde es weiter liegen, daß die Oberlippe auf dem Stich sehr viel geschwungener wiedergegeben wird. Damit würden sich die Zeichen dafür mehren, daß eine solche in der Absicht des Künstlers lag. Hierbei ist zu bedenken, daß man es in dieser Zeit liebt, hauptsächlich die weiblichen Figuren mit einem kleinen Mündchen auszustatten. Hat den Maler dabei die allgemeine Schönheitsvorstellung von der Wiedergabe der Natur abgehalten? Stimmt diese Voraussetzung, so lägen hier erstaunliche Versuche vor, eine Schönung der Gesichtszüge vorzunehmen. Wenn man beobachtet, daß die breite, vorgeschobene Lippe des Kardinals gleichfalls für den Künstler ein Gegenstand der Sorge war, so findet man sich um so mehr geneigt, an diese Absicht des Künstlers zu glauben. Er hat die Unterlippe allerdings nicht ihrem Umfange nach, wohl aber ihrer Wirkung nach verkleinert und wahrscheinlich zurückgeschoben. Dadurch hat er die Bildnisähnlichkeit gerettet, welche durch die vorhergehende Maßnahme gefährdet schien. Ihrem Rande entlang legt er auf den Stich einen Halbton, den er durch eine Reihe von Spalten im Lippenfleisch begründet. Dieser Ton geht mit dem Schlagschatten der Unterlippe nahe zusammen. Ferner teilt er das breite Licht, das auf ihr liegt, durch ein schmales mittleres Schattengrübchen. Auf diese Weise umgeht er geschickt die fatale Wirkung, welche von derartigen breiten, vorgeschobene Unterlippen auszugehen pflegt. Man ist gewohnt, aus ihrer Gegenwart auf geistige Unregelmäßigkeiten zu schließen, von welchen die Neigung zum Zank die geringste ist. Ein ähnliches Ausweichen Dürers beobachtet man im gleichen Falle auf dem Bildnis des Kaisers Maximilian von 1519, wogegen Bernhard Strigel von Memmingen, anders geartet als Dürer, sich nicht scheut die habsburger Lippe am gleichen Modell sogar noch zu übertreiben.

Eine sehr bedeutungsvolle Änderung in der geistigen Haltung des Dargestellten bringt der Stich am M u n d e! Der Ringmuskel arbeitet! Die Gegend um den Mund wird durch ihn gestrafft, die Falten zwischen Nasenflügel und Mundwinkel graben sich in die Wange und die Oberlippe sinkt nach abwärts. Der Mundwinkel wird dabei jedoch nicht entschieden nach unten gezogen, sondern bleibt aufwärts gerichtet stehen. Die Mundmuskulatur zeigt infolgedessen wohl die Stellung bei sauren Geschmacksreizen, nicht aber die bei bitteren. Unlust kündet sich infolgedessen in dieser Stellung nicht an. Durch diese Tätigkeit des Ringmuskels kommt Ernst und Willen in das Gesicht. Man erkennt, wie ausdruckslos die Zeichnung

in dieser Gegend war. Da der Rückschluß von der Zeichnung auf das Modell sich aufdrängt, so läge auch hierin ein Zug der geistigen Verarbeitung, der von Dürer stammte. Wie die Zeichnung vorliegt, wäre aus ihr leichter die Mimik des Satten zu entwickeln gewesen als die des Hungrigen. Statt der Lösung der Muskulatur, welche der Kopf zeigte, hat Dürer jedoch deren Spannung gewollt und erreicht. Nicht vergessen darf jedoch werden, daß in dieser Gegend des Mundes der Ringmuskulatur, welche die Unterlippe nach abwärts zieht, der Mundwinkel selbst entgeht. Wenn er in seiner letzten Strecke gerade aufgerichtet ist, so liegt darin eine Inkonsequenz, auf welche letztlich das erhebliche Maß Unbestimmtheit im mimischen Ausdruck zurückgeht. Die Räder des mimischen Apparats greifen nicht exakt ineinander. Dürer hätte später auf ihr Zusammenpassen sorgfältiger geachtet. Auch die Wangenmuskulatur ist innerviert. Deutlich zu erkennen die Straffung des großen Kaumuskels, welcher sich auf der Wangenoberfläche als durchlaufender Höhenzug abzeichnet. Die Zeichnung bot hier noch weniger Andeutungen als beim Munde. Erst auf dem Stich spürt man den festen Biß der Zähne. Auch hier also eine Ausdeutung des Kopfes nach dem Energischen hin! Am Hals, wo auf der Zeichnung nur lose Fettmassen geschwankt hatten, jetzt dieselben starken Muskelanschwellungen. Die Kopfnicker sind in Tätigkeit und pressen das Kinn in das volle Fleisch und dessen lufterfüllte Hohlräume. Es entstehen ausdrucksvolle Schwellungen, welche die Anspannung der Halsmuskulatur verraten. Dieses Herabziehen des Kinns spricht das dritte Stichwort der Gebärdensprache aus: Beherrschung!

Am Auge ist insofern eine grundlegende Veränderung vorgenommen worden, als die Iris verdunkelt erscheint. Nach Ausweis des Cranachschen und Grünewaldschen Bildes hatte der Kardinal dunkle Augen. Dürers Zeichnung hatte diese Farbe so schlecht übersetzt, daß man der Meinung sein konnte, es lägen wasserblaue Augen vor. Hier bedeutet die Angabe des Stiches nicht eine Verarbeitung, sondern eine Korrektur. Nach dem Gedächtnis wurde sie annähernd richtig ausgeführt. Überraschend nur, daß Dürer überhaupt je einmal den Farbeneindruck der Augen hell wiedergeben konnte. Ein Künstler von ursprünglicherem Farbenempfinden wäre von der Dunkelheit ausgegangen. Die Parallele dazu findet sich in der schon genannten, für mein Empfinden unmöglichen Umsetzung des Kardinalspurpurs in einen hellen Ton. Dieses Rot wirkt an sich nicht hell. Durch die Dunkelheit der Regenbogenhaut hob sich auf Dürers Stich der Glanz des Augenweißes. Dunkel und hell rücken jetzt in einen kräftigen Gegensatz zueinander. Das Gesicht erhält einen wirkungsvollen Mittelpunkt. Die Dunkelheit der Iris läßt sie größer erscheinen, ohne daß es notwendig wäre, daß der Künstler eine Flächenvergrößerung vorgenommen hätte. Es könnte die Vermutung aufkommen, daß auch eine relative Vergrößerung der Regenbogenhaut vorgenommen wurde. Bei gleicher Öffnung der Lidspalte taucht sie auf dem Stich unter das

Unterlid hinab. Der Blick geht in ungefähr gleicher Richtung gerade aus. Doch ist die Handlung des Blickens auf dem Stich, wieder entsprechend dem leidenschaftlicheren Geiste der Darstellung, um mehrere Grade heftiger. Die Stirnmuskulatur über dem linken Auge tritt in Tätigkeit, hier eine Neuerung des Stiches, für welche die Anzeichen fehlen. Die Augenbraue ist hier nach der Mitte der Stirne hingezogen. Eine schattige Grube auf der Stirn bezeichnet die Straffung des Muskels wie auch ein Zusammenpressen der schlaffen Hautsäckchen über dem linken Auge. Hier liegt das mimische Zeichen einer geistigen Konzentration in einer Form vor, welche leicht als Anflug von Zorn gedeutet werden kann. Dieser Zug schüchtert ebenso ein, wie er die geistige Bewegung skizziert. Merkwürdigerweise liegt die rechte Augenbraue stille. Absicht oder Unglück bei der Ausarbeitung? Die Zeichnung hatte sie in dem Augenblick der Zusammenziehung wiedergegeben, wenn auch ein Grund dafür noch nicht deutlich geworden war. Vielleicht ist diese Neutralität gewollt. Ein Allzuviel an dieser Stelle hätte unfehlbar statt eines Menschen, der sich einen Augenblick im Nachdenken sammelt, einen Zornigen ergeben. Die Absicht Dürers konnte aber nur auf die Schilderung der Erregung, nicht der Leidenschaft gehen. Hier ist zu betonen, daß Dürer das Äußerste an Energie im Auge nicht gab. Er hätte die Blickhandlung noch kräftiger gestalten können, wenn er die Iris in die Augenwinkel hätte drehen lassen. Vgl. den Holzschuher! Für dieses Modell aber zieht er den ruhigen festen Blick geradeaus vor. Kein Zweifel, daß diese ruhigere Lösung in einem Fürstenbildnis ihre Berechtigung hatte. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß dieser feste zielsetzende Blick zusammen mit der vorgeschobenen Unterlippe gesehen dem Kopfe das Bewegliche und damit das Listige nimmt. Der Blick schweift nicht in unbegrenzte Fernen, sondern haftet starr an etwas Nahem. Nimmt man hinzu, daß das Oberlid nicht weit zurückgenommen ist, sondern nur gerade oben gehalten wird, so tritt zum pedantischen, vielleicht von sich selbst eingenommenen Wesen eine Andeutung von Müdigkeit, welche auf dem späteren Bildnis folgerecht zur Schläfrigkeit weiter entwickelt ist. Der Bruder des Kardinals, Kurfürst Joachim von Brandenburg, ist von Cranach im Bildnis festgehalten worden. Sein vom Federhut und dunklem Samtwams umrahmtes Gesicht scheint, geziert durch einen Kolbenbart, keinerlei Familienähnlichkeit mit dem geistlichen Bruder zu enthalten, es wäre denn die Haarfarbe und die Schiefstellung der Augenbrauen. Der Blick ist bei ihm ganz anders. Alles Starre ist verloren. Die Beweglichkeit und das Verstecken des Auges durch ein Senken des Kopfes deuten auf List und Verschlagenheit. Ein solcher Mann mochte wohl imstande sein, im Leben des Bruders Schicksal zu spielen. Die Münzbilder bringen sein lustiges Sokratesprofil noch deutlicher zum Ausdruck.

Von den unbeweglichen Teilen des Gesichtes ist nicht viel zu sagen. Das Ohr, das versteckt im Haarkranz liegt! Die Nase, an der Dürer um die Ähnlich-

keit nicht zu gefährden, nichts zu ändern gewagt hat! Die Haare sind, wie die Knitterfalten am Rock, erst auf der Zeichnung zu wohl belichteten Gruppen ausgearbeitet. Im allgemeinen erscheinen sie freier nnd leichter gekräuselt. Durch die kleine Ausführung im Stich sind feine Einzelheiten verloren gegangen. So z. B. an der rechten Schläfe das Stück vom jenseitigen Bausch, das auf der Zeichnung hinter der vorstehenden Strähne durchschien und durch seinen Verlauf die Rundung des Kopfes auf der Gegenseite angab. Was in der Verkleinerung des Stiches nicht mehr übernommen werden konnte, zeigt vor allem der sorgfältig ausgearbeitete Umriß der rechten Wange im Vergleich mit der Zeichnung.

Aus diesem Vergleich der Zeichnung mit dem Stich ergibt sich somit der Eindruck, daß Dürer im allgemeinen die Bildnistreue gewahrt, einige Male wohl schonend eingegriffen und Häßliches gemildert, sowie daß er vor allem den Kopf nach dem Mächtigen, Kraftvollen und Beherrschten hin gesteigert hat. Das liegt in der Art seines Schaffens. Der Kardinal Albrecht ist ein Geistesbruder des Madrider Unbekannten und des Hieronymus Holzschuher geworden. Mit der Wucht und Schwere des eigenen Geistes hat der Künstler das Gesicht des noch nicht Dreißigjährigen belastet.

So ernst und feierlich wirkt der Kopf, daß man glauben könnte, man hätte es mit einem Modell aus Passionsspielen zu tun. Durchaus fügt er sich der inneren Entwicklung des Künstlers ein, welche in den beiden Apostelbildern von 1526 endet. Um so deutlicher wird die Leistung des Künstlers, als er hier, anders als bei der Bildnisskizze zum Stich des Kurfürsten Friedrich oder des Ulrich Varnbüler, vor dem Modell verwirrt war oder infolge von äußeren Störungen nicht sofort den Grundgedanken für die Bildgestaltung fand.

Ist es richtig, was Térey nach Vierordt annimmt (vgl. Nr. 38 der Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien, Bemerkungen, so müßte Grien 1518 gleichfalls in Augsburg gewesen sein. An einer gleichzeitigen Zeichnung seines selbständig gewordenen Schülers wäre somit Dürers Studie wie sein Stich zu kontrollieren. Grien gibt aber den Kardinal mit nach vorne sinkendem Kopf und grämlich nach abwärts gezogenen Mundwinkeln. Die Augen reißt Kardinal Albrecht mühsam auf und zur Unterstützung dieser Bewegung zieht er selbst die Augenbrauen in die Höhe. Schatten legen sich unter die stark ausgebildeten Thränensäcke und Falten graben sich von der Nase zu den Mundwinkeln ein. Der Mann scheint so sehr gealtert, daß man selbst von Thereys begründeter Datierung abgehen möcht. Die Haare kräuseln sich nicht, sondern liegen glatt, und deutlich erkennt man den dunkeln Rand der Iris, während ihr Inneres allerdings durch Lichtreflexe aufgehellt wird. Erst durch diese Gegenüberstellung mit dem Werk eines extremen Realisten mag es vielleicht zum Bewußtsein kommen, wie sehr Dürer dem Großen der Kirche schmeichelte, indem er ihm einen Teil seiner eigenen Seele gab.

Die Stellung des Auftraggebers dem Stich gegenüber ist rasch gekennzeichnet. Der Kardinal mußte sich durch diese Auffassung geschmeichelt fühlen. Der Stich war voll von der großen Hoffnung, welche Deutschland auf den jungen geistlichen Würdenträger in den beginnenden religiösen Wirren setzte. Der Kardinal war zufrieden und dem entsprach die Belohnung, welche er Dürer reichen ließ, s. oben Fussnote S. 47. Einen Vorwurf konnte jedoch der Kardinal dem Künstler

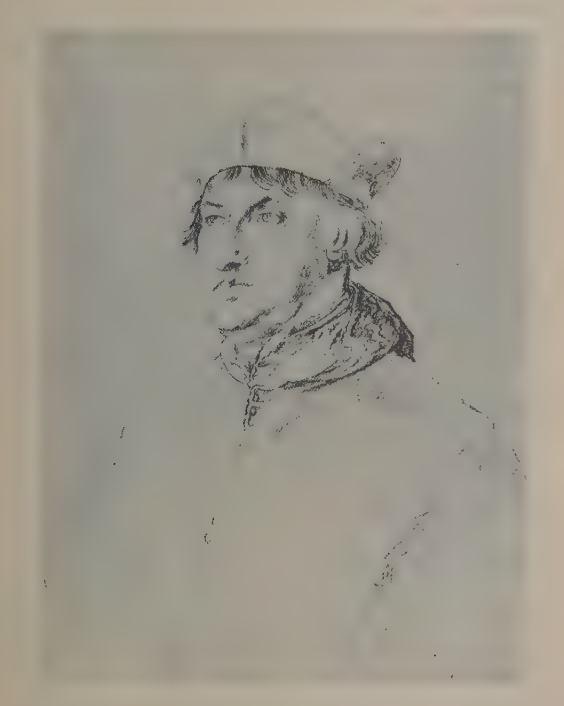


Abb. 3. Dürer, Albrecht, Kohlezeichnung zum kleinen Kardinal.

machen. Infolge der eingehenden Durchbildung aller Gesichtsteile war der Kopf zu alt geworden. Als Dürers Platte verbraucht war, bestellte der Kardinal eine ähnliche Darstellung in der Cranachwerkstatt, welche von Halle aus am leichtesten zu erreichen war [5]). Geliefert wurde ihm ein Stich, der in Ansicht, Kleidung, Aufschrift und Wappen-

5) Kardinal Albrecht von Brandenburg, Stich der Cranachschule. Lippmann 64, Größe: 112×168 mm, datiert 1520, Signum links im Hintergrund: geflügelte Schlange.
»Die Darstellung, die Inschrift, sowie das Datum sind kopiert nach dem gleichgroßen Kupferstich von Albrecht Dürer« (Lippm.).
Die Masse des Dürer- und Cranachstichs stimmen nicht genau überein. Die Inschrift ist in der Altersangabe auf das Jahr 1520 bezogen.

(Weiteres S. 56 unten

verteilung sich auf das Engste an Dürers Vorbild anschloß. Die wichtigste Änderung, welche vielleicht auf eine Bemerkung des Kardinals hin vorgenommen wurde, bestand in einer Verjüngung der Gesichtszüge. Da der Stich 1520 datiert, der Kardinal also ein Jahr älter ist, war eine derartige Maßnahme umsoweniger angebracht. Aus dem Kardinal macht Cranachs Gehilfe ein Bübchen, in dessen glattem Gesicht jeder Schatten einer Runzel sorgfältig ausgetilgt wird. Vom mächtigen Affekt des Dürerschen Bildnisses wird jede Spur gleichfalls vernichtet. Die äußerliche Anordnung hat der neue Künstler beibehalten, das Modell selbst jedoch ist in das



Abb. 4. Dürer, Albrecht, Der große Kardinal. Stich.

puppenmäßige Niedliche verkehrt. Die großartige Leistung Dürers rückt dieser ihr Abklatsch noch einmal in das rechte Licht.

Der Kardinal hätte wohl Gelegenheit gehabt, Dürer andere Aufträge zukommen zu lassen, wenn er mit seiner Leistung restlos einverstanden gewesen wäre. So ist nur der Schmerzensmann bekannt, der durch ein Schabkunstblatt von Caspar Dooms aus dem Jahre 1659 überliefert ist. Dieses Bild stammt aus der Zeit, welche dem zweiten Bildnisstich folgte, dem großen Kardinal.

Bildniszüge des Stichs beruhend auf eigener Anschauung:

1. Augen: dunkel und kleiner, im Gegensatz zu Dürer.
2. Haare: hell, in Übereinstimmung mit Dürer, aber gerade fallend und nicht gekräuselt.
3. Kopf: nach vorne sinkend, im Gegensatz zu Dürer.

Vier Jahre später hat Dürer einen zweiten Stich für den Kardinal angefertigt. Wieder auf einem Reichstag, diesmal in Nürnberg im Jahre 1522/23, bot sich Gelegenheit zu einer neuen Bildnissitzung. Dürer fertigte eine Silberstiftzeichnung mit dem Kopf im Profil[6]) und führte darnach den Stich aus[7]). (Abb. 3 u. 4.)

---

[6]) Kardinal Albrecht von Brandenburg, Silberstiftzeichnung von Albrecht Dürer, Paris Louvre. 154×116 mm. Lippmann 329.
Auf gelblich-weißgrundiertem Papier. Das blasse Monogramm an der linken Seite ist mit Bleistift von späterer Hand hinzugefügt. Die Reproduktion ist annähernd getreu (Lippm.).

Ausführung der Zeichnung:

Kopf Ausgangspunkt der Zeichnung und Aufmerksamkeitsmittelpunkt, Profil durch sorgfältige Schraffierung des Hintergrundes, hauptsächlich in der Gegend des Untergesichtes herausgearbeitet. Flüchtige Anlage des Rockes.

Im Gegensatz zu der Wiener Zeichnung ist die Linienführung ganz sicher und ruhig. Nicht allein ist anzunehmen, daß auf fester Unterlage gezeichnet wurde, sondern daß die Stunde der Sitzung für beide, Künstler und Modell, glücklich war. Die vorherige Bekanntschaft mit dem Modell ist wohl gleichfalls für diese große Sicherheit verantwortlich.

Kennzeichen der Ausführung vor dem Modell (nicht etwa Vorzeichnung für den Stich nach der Skizze vor dem Modell).

1. Aufgegebene Striche der ersten Anlage am Haarkranz des Hinterkopfs.
2. Veränderung der Kleidung auf dem Stich. Ganz neuer Ausbau der Faltungen. Barett.
3. Fehlen einer Andeutung der Wappen und Inschriften.
4. Vieldeutigkeit der Form (vgl. den unbestimmten Ausdruck des Mundes!).

Kennzeichen der Ausführung für einen Stich:

1. Das kleine Format der Zeichnung.
2. Die Wahl des Silberstifts als das dem Stichel entsprechende Zeichnungsmittel.
3. Verzicht auf Farbangaben.

[7]) Kardinal Albrecht von Brandenburg, Stich von Albrecht Dürer, B. 103, 174×120 mm (Der große Kardinal), Signum AD am linken Rande.

A. Inschriften (Diesmal tafelmäßig an Kopf und Fuß der Platte verwiesen).

1. Kopf: MDXXIII // SIC • OCCULOS • ETC • // ANNO • ETATIS • SUE • XXXIIII. (Albrecht war 1523 33 Jahre alt, geboren 28. Juni 1490. Auch im Dezember ds. Jahres war demnach kein Grund ihn als 34 Jahre alt zu bezeichnen. Ähnlicher Irrtum: Selbstbildnis Dürers, Madrid, mit dem Unterschied, daß Dürer auf ihm sich als ein Jahr jünger bezeichnet).
2. Fuß: Wiederholung der zweiten Inschrift auf dem kleinen Kardinal.

B. Wappen.

1. Kardinalshut mit Knotenschnüren.
2. Unter ihm: Schwert, Bischofskreuz und -stab mit gekreuzten Schäften.
3. Wappenschilder.

a) Herzschild.
1. Rad: Mainz.
2. Wagerechte Teilung: Magdeburg.
3. Gespalten: Halberstadt.

b) Randfelder.
1. Adler: Brandenburg.
2. Greif nach links schreitend: ?

(Weiteres S. 58 unten.)

Kardinal Albrecht war inzwischen älter geworden. Die Haut hängt schlaff das Fleisch ist schwammig. Die Augen fangen an, aus dem Kopfe zu quellen, vielleicht eine Folge von Ausschweifungen, was angedeutet sein mag. Das Haar hat sich gelichtet. Wenn man vom Kopfe auf den Körper rückschließen darf, so ist der Kardinal sehr viel stärker geworden. Die Zeichnung gibt das Bild eines gewichtigen, schwerfälligen und kurzatmigen Herren wieder. Die Runzelung der Stirn scheint physiognomisch geworden zu sein. Aus diesen Sorgenfalten spricht das Schicksal am deutlichsten. Der absteigende Ast der Lebensbahn hat begonnen, die ersten schweren Einbußen an Macht und Ansehen haben stattgefunden.

Diesmal kein Schwanken weder im Maßstab noch im Material, d. h. in der späteren Verwendung der Zeichnung! Unterschiede größerer Art sind lediglich die Seitenverkehrung, die Anordnung des Kopfes im Rahmen und die Zusammenstellung mit den Wappen und den Inschriften. Sogar das Sichabheben des Kopfes hell auf dunklem Grunde ist schon auf der Zeichnung in Aussicht genommen. Neben der kleinen Ausarbeitung des Falten- und Knitterwerks erfolgt insofern eine grundlegende Änderung, als dem Kardinal jetzt das imposante Barett aufgestülpt wurde. Abgesehen davon, daß der einzige derzeitige Kardinal in Deutschland nicht ohne das Hauptabzeichen seiner Würde dargestellt werden durfte, mochte dem Künstler die große Tonsur mit dem Haarkranz zu friedlich, zu pastoral für einen derartigeu Kopf erscheinen. Auch bot sich mit der Mütze die Gelegenheit, die niedere Stirn zu verdecken, ja sie sogar für den Eindruck zu überhöhen. Die ausgreifende Bewegung der vier Hörner mochte gleichfalls Dürers rhythmisches Gefühl reizen.

Dürers Modell hatte sich aufrecht gehalten, was vielleicht eine Folge der äußeren Anordnung der Sitzgelegenheit ist. Vielleicht war er jetzt in seine Würden hineingewachsen, welche immerfort beim öffentlichen Auftreten Haltung von ihm verlangten. Auf dem neuen Stich steigert der Künstler dieses Aufrichten, wie er es früher getan hatte. Die rückwärtige Kapuze beschneidet er, den Rücken selbst läßt er sehr viel steiler abfallen, wie auch den Umriß der Brust. Den Angaben der

---

3. Geschacht: Hohenzollern.

4. Löwe nach links schreitend: Nürnberg.

Der Stich wird erwähnt in einem Brief Dürers an den Kardinal Albrecht von Brandenburg vom Freitag nach Egidi 1520 (4. Sept.). Dürer-Heidrich S. 183.

Anfrage, ob die Kupferplatte mit 500 Abdrucken angekommen sei. Da Dürer keine Nachricht darüber erhalten hätte, fürchtet er, einmal, daß das Bildnis dem Kardinal nicht gefalle. Das wäre ihm leid, da er dann seinen Fleiß nicht wohl angebracht hätte. Weiter fürchtet er, daß die Sendung nicht in die Hand des Kardinals gelangt wäre.

Zusatz: Das Schwert im Wappen.

1518 hatte der Papst dem Kaiser Maximilian ein silbernes, vergoldetes Schwert verliehen, das dieser dann dem Erzkanzler geschenkt hatte, als er die Kardinalswürde erhielt. Ausstellung mit der Goldenen Rose in der Neuen Stiftskirche in Halle. Gredy S. 63.

Zeichnung folgend hatte er an diesem letzteren Orte zuerst auch auf der Kupferplatte einen breiteren Verlauf vorgesehen. Es wäre dadurch leicht der Eindruck von Korpulenz entstanden. Zur Verdeckung der fehlerhaften Umrißstriche an der Brust legt er dort ein dichtes Netz von Kreuzschraffuren an, welche nicht mit der horizontalen Strichlage des Grundes zusammen gehen. Dies die erste Reuestrichanlage, welche wir auf dem Stich beobachten. Wird der Kopf jetzt auch nicht mehr mit der jugendlichen Energie in die Höhe geworfen, wie es der kleine Kardinal zeigte, so dient doch die angenommene Haltung wieder dazu, das Machtgefühl des Herrschers wirkungsvoll auszudrücken.

Was die Durcharbeitung des Gesichts angeht, so sind hier eine Reihe von Änderungen vorgenommen worden. Am Mund ist eine Verschmälerung der Oberlippe zu beobachten. Auch wird sie regelmäßiger geführt und durch Beschattung schärfer gegen die Umgebung abgesetzt. Die Senkung gegen den Mundwinkel hin ist unzweideutig und bedingt eine wesentliche Verschiebung des mimischen Ausdrucks. Der Mund, dessen Sprache auf der Zeichnung indifferent war, nähert sich deutlicher der bitteren Stellung. Er kündet aber nicht mehr von Ernst und Willen, wie auf dem kleinen Kardinal, sondern von Unlust. Die Lippe wird hier nicht mehr vom Zug des Ringmuskels bewältigt. Es liegt eine Erschlaffung vor, die zu weiteren Rückschlüssen auf eine Änderung in der geistigen Haltung des Mannes führen kann. Erlahmung der Willenskräfte, Abspannung, Müdigkeit! Aufgehen im Genuß? Gleichzeitig ist der Schluß der Lippen unfest geworden, was ebenfalls eine merkliche Abnahme der Energie bedeutet. Die jetzt sehr deutlich hervortretende gerade Furche zwischen dem Nasenflügel und dem Mundwinkel unterstützt jedoch den Eindruck des Ernsten. Nach den Erfahrungen mit der Brust, durch deren Verschmälerung der Eindruck der Korpulenz vermieden werden sollte, hätte man eine Umbildung des Doppelkinns erwartet oder zum mindesten eine Milderung seiner ausgesprochenen Formen. Hier tritt im Gegenteil eine Verschärfung der Form auf. Dürer denkt nicht an eine Änderung. Die Gegend des Halses soll wieder geschwellt erscheinen. Das verleiht dem Profil Gewalt und Kühnheit. Der Kurvenschwung der Mütze weckt hier einen Wiederhall. Hier liegt ein entscheidender Punkt für das Herrische und Gewalttätige des Eindrucks.

Wieder ist das Auge verdunkelt worden. Ihm ist jetzt die größte Dunkelheit auf dem ganzen Blatt vorbehalten. Der unmittelbare Erfolg ist, daß sich unser Blick direkt diesem Bildteil zuwendet, wo im Schwarz der Regenbogenhaut und im Hell des Augenweißes die größten Lichtgegensätze vorliegen. Der vorquellende Augapfel wird auf dem Stich zurückgedrängt und durch das Lid umschlossen. Das Auge selbst erscheint dadurch kleiner, ohne den stieren Ausdruck jedoch ganz zu verlieren. Die Beweglichkeit und luftige Erscheinung der Oberlidteile hat unter dieser Änderung gelitten. Der Stich bringt nicht mehr die zarten Liniengespinnste heraus, welche die Zeichnung dort bot. Dies ein weiterer Hin-

weis darauf, daß der Meister nicht rasch und sicher arbeitete. Es gibt verquälte und verdorbene Stellen auf diesem Stich. Auch die schöne Wirkung der Wimpern, welche die Zeichnung deutlich vom hellen Nasensattel abhob, ist auf dem Stich durch Unaufmerksamkeit verloren gegangen. Schattenschraffuren auf der Seitenwand der Nase durchdringen und entwerten sie. Darin an dritter Stelle ein merkliches Zurückbleiben des Stichs hinter der Zeichnung! Das eigentümliche Glotzen der Augen wird erzeugt durch das Hochziehen der Augenbrauen. Es ist schwer zu sagen, ob sich darin Stich und Zeichnung um einen Grad unterscheiden. Wie beim Doppelkinn scheint auch hier eine Schönung nicht mehr stattgefunden zu haben. Auf dem Stich ist die Stirnmuskulatur lediglich sorgfältiger auf diese Bewegung hin ausgearbeitet, wiewohl auch hier zu betonen ist, daß wichtige Angaben der Zeichnung dabei verloren gingen. Die Fortführung der Runzeln über die Umrißgrenze der Stirn hinweg ist auf dem Stich gleichfalls nicht mehr zu erkennen. Die gegenseitige Rundung des Kopfes wird an dieser Stelle nicht mehr sinnfällig. Bei der Betrachtung des Auges ist weiterhin ein letztes hervorzuheben: das obere Augenlid wird mit Mühe unter dem Aufgebot der Stirnmuskulatur in der Höhe gehalten. Es wird dadurch der Eindruck der Schläfrigkeit hervorgerufen. Hier eine Stelle, wo Dürer unter allen Umständen dann hätte eingreifen müssen, wenn er dem Kardinal noch innerlich so gegenüber gestanden hätte, wie bei der Anfertigung des ersten Stichs.

Aus diesem Vergleich ergibt sich somit, daß der Stich vielfach eine Verarmung an Form gegenüber der Zeichnung bedeutet. Manche Teile sind nicht mit Glück ausgeführt worden. Im allgemeinen ist die Erscheinung des Kardinals wieder auf das Machtvolle hin gesteigert. Die geschwellten Bäuche des Doppelkinns und die mächtige Beule des Stirnmuskels sind hauptsächlich für diesen Eindruck verantwortlich. Dürer hat sich nicht bemüht die offenkundige Erschlaffung mancher Gesichtsteile zu verhüllen, ebensowenig wie einzelne häßliche Züge. Er tritt jetzt nicht mehr mit dem Eifer an die Aufgabe heran, den er früher gezeigt hatte. Er ist nicht mehr im gleichen Maße wie früher — Untertan.

Ist jetzt eine Änderung der geistigen Einstellung des Künstlers seinem Modell gegenüber zu bemerken? Reichen die Werkzeuge der Untersuchung für die Festlegung so feiner Seelenschwingungen aus, welche zwischen dem Modell und dem Künstler spielen? Die Sorge Dürers (s. o.), der Stich könnte dem Kardinal nicht gefallen haben, ist nicht unberechtigt. Durchaus wahrscheinlich, daß die Empfangsanzeige und die Belohnung deshalb ausblieben, weil der Kardinal die andere Stellung Dürers zu ihm bemerkt hatte. Der Künstler trat dem großen Manne diesmal kritischer gegenüber. Wo war der kühne entschlossene Fürst vom Augsburger Reichstag? Nicht mehr von Kraft und Siegesgewißheit sprach das Gesicht des Kardinals, sondern von Sorge und von Schlimmerem. Viel Fett hatte der Körper angesetzt. Als Künstler sah sich Dürer bei der Bildnissitzung einer verzweifelten

Aufgabe gegenüber. Mit Widerwillen mußte er an die Wiedergabe eines solchen Ungeheuers von Menschen herangehen. Dazu kam, daß er von lutherischen Gedanken ergriffen den kirchlichen Machthaber, von dessen Privatleben ihm seine Züge genug erzählten, mit strengerem Auge musterte. Hielt der Kardinal Dürers Werk für eine unerbetene Sittenpredigt? Empfindlich war er für die Reize der eigenen Gestalt. Nicht umsonst hatte er sich so oft malen lassen.

Dürer hat sich die Auffassung des Kardinals abgezwungen. Er hat sein Modell, nicht ohne daß Rückstände blieben, in das Gewaltige zu übersetzen gesucht. Der feiste Pfaffe sollte zum Gewaltmenschen der Renaissance gestempelt werden. Kardinal Albrecht sollte Kaiser Nero sein. Selbst wenn die aufgeführten Fehler bei der Arbeit nicht vorgekommen wären, hätte man merken müssen, daß Dürer nicht ganz bei der Sache war. Er mochte selbst empfinden, wie übersteigert diese Auffassung sei, und mochte darunter leiden. Um die innere Unmöglichkeit einer solchen Auffassung zu kennzeichnen, sei an den Ausgang der Sickingischen Fehde erinnert, von der oben die Rede war. Albrecht von Brandenburg hatte nicht das Zeug zum Gewaltmenschen.

Menschlich ist der Stich Dürers sicherlich zu rechtfertigen. Der Kardinal war ihm einmal als großer Wohltäter gegenüber getreten. Er hielt sich für verpflichtet, bei dem neuen Auftrag ein Äußerstes zu tun.

Beide Auffassungen Dürers suchen etwas Außerordentliches im Kopf des Kardinals. Was der große Künstler anfaßt, wird belastet mit seinem Ernst. Als Bildnisleistung beurteilt, ist die erste Lösung hinzunehmen. Es steckt eine Überzeugung hinter ihr. Die zweite leidet unter dem Zwiespalt zwischen dem Vorhandenen und dem Erstrebten, der dem Künstler zum Bewußtsein kam und ihn bei der Ausführung hemmte.

Auch dieser Stich wurde nachgeahmt, und zwar bezeichnenderweise auf geschnittenen Steinen[8]). Für eine derartige Ausführung sah man sich auf die Profilansicht verwiesen. Was lag näher, als auf Dürers Leistung zurückzugreifen? Zwei

---

[8]) Bildnis des Kardinals auf geschnittenen Steinen im Münchener Münzkabinet.

A) Muschelcameo.

1. Der Kardinal im Profil von rechts, links Vorhang, rechts Wappen. Am Halskragen Troddeln, sonst Kleidung wie auf dem großen Kardinal. Größe etwa 3×2 cm, Farbe rosa, weiß und braun.

B. Sardonyxcameo.

Der Kardinal im Profil von rechts. Umrahmung von Renaissancesäulen und Bögen. Unterschrift Im Segment+A. C. A. M.+. Größe etwa 4×3 cm.

Zusatz: Schaumünze mit dem Bildnis des Kardinals von 1528.

Peter Flötner, Schaumünze von 1528 mit dem Bildnis des Kardinals, Durchmesser 45 mm, Schaumüzen Taf. 2/3.

Vs • Dominus • Mihi • Adiutor • Quem • Timebo • Aetat • XXXVII.

Profil von rechts, Barett, Mantel mit zurückgeschlagenem Kragen.

Rs. ALBERT • CARD • MOG • ARCHIEP • MAGD • HALB . ADM • MARCH • BRAND • ZC • MDXXII. Mit Wappen.

Bearbeitungen sind mir bekannt geworden, von welchen die eine sich deutlich an Dürers Werk anlehnt. Der erste Stein, ein Sardonyx, bringt eine Umdeutung in das Jugendliche, wie sie schon bei dem Cranachstich zu beobachten war. Durch ungeschickte Behandlung hat dabei die Nase ihre bezeichnende Form eingebüßt. Der zweite Stein, ein Muschelcameo, gibt die Alterserscheinungen getreu wieder. Eine Verzierlichung wird jedoch durch allerlei Zutaten wie etwa Tröddelchen am Kragen angestrebt. Dieses Stück bringt eine größte Abweichung am Mund, der lächelnd wiedergegeben ist.

Wieder bezeichnen diese Änderungen die Anweisung, welche die Hofkünstler erhielten, als ihnen der Dürerische Stich zur Nacharbeitung oder zur Kenntnisnahme vorgelegt wurde. Mittelbar spricht aus ihnen die Kritik des Kardinals selber. Im Wertvollsten ist Dürers Werk nicht nachgeahmt worden, weil es gerade darin als unpassend empfunden wurde.

Auch eine selbständige Schöpfung dieser Zeit ist heranzuziehen: auf Peter Flötner wird eine Schaumünze zurückgeführt, welche den Kardinal in Profil von rechts zeigt. Sie beweist, daß aus dem Kopfe noch genug kluge und geistvolle Züge herauszuholen gewesen wären. Er ist hier energisch zurückgeworfen, das Kinn vorgeschoben, das Auge weit geöffnet, ganz Ausdruck von Spannung und Aufmerksamkeit. Flötners Leistung läßt es einem erst recht fraglich erscheinen, ob Dürer dem Kardinal in seinem letzten Stich gerecht geworden ist, sie macht es aber gewiß, daß er Partei gegen ihn ergriffen hatte.

Hans Cranach / Der Gekreuzigte durch den Kardinal Albrecht von Brandenburg verehrt.

Es würde zuweit führen, wenn die zahlreichen Verwendungen des Kopfes, welche aus der Cranachwerkstatt erhalten sind, der Reihe nach durchgesprochen würden. Da die Güte der Stücke durchschnittlich nicht sehr groß ist, genügt eine Aufzählung[9]. Zur Kennzeichnung der Auffassung, welche von dem einen Meister

9) Verzeichnis der Tafelgemälde mit dem Bildnis des Kardinals aus der Cranachwerkstatt.

1. Die Messe des Hlg. Gregor, Aschaffenburg, Schloßgalerie. Flechsig Taf. 69. Der Kardlnal sitzt rückwärts, zur Rechten eines Bischofs hinter einer Steinschranke. Kopf im Dreiviertelprofil. Gesicht ziemlich feist, Mund breit, im Gegensatz zu Dürers Bild. Flechsig datiert es etwa auf 1519. Jugendwerk des Hans Cranach.
2. Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hlg. Hieronymus. Darmstadt, Großherzogl. Museum. Bezeichnet 1525. Flechsig Taf. 82. Werk des Hans Cranach, Der Kopf entspricht ungefähr in Ansicht und Ausdruck dem vorigen. Die Wange ist voller, der Mund kleiner, das Auge ebenso.
3. Christus am Kreuz vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verehrt. München, A. P. 1,58×1,12 m. Flechsig S. 168. Nach Flechsig 1525—1530 entstanden. Werk des »Pseudogrünwald« = Hans Cranach. Kopf im Dreiviertelprofil, Mund und Auge klein, Wangen kräftig. Gesicht so jugendlich, daß danach Flechsigs

— Flechsig nennt ihn Hans Cranach — vertreten wird, genüge ein Beispiel. Es bietet die Möglichkeit, das Bildnis des Kardinals, wie es im Stich vorlag, farbig zu ergänzen und leitet zu Grünewalds Werk hinüber (Abb. 5 u. 6).

In Kleidung, Haltung und Gesichtsausdruck dem Mittelblatt des Halleschen Altars, dem Glanzstück der Reihe, am meisten verwandt ist das Münchener Bild, welches den Kardinal zu Füßen des Gekreuzigten im Gebet darstellt[10]). Die Figur

Datierung spät erscheint. Im Hintergrund eine befestigte Stadt an einem Abhang. Auf der Höhe des Berges eine Burg. Im Siegelring Umschrift und Wappen unter dem Kardinalshut.

4. Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg. Berlin K. F. M. Bezeichnet links in der Mitte mit der goldgelben Schlange mit aufrechten Flügeln. Aus der mittleren Zeit des Meisters (um 1523). Kat. F. M. S. 65/67. 83×57 cm. Vgl. a. Flechsig 279/80. Farbangaben im Katalog K. F. M.
Bildniszüge: Ansicht, Beleuchtung, Kopfhaltung entsprechen dem Münchener Bild. Durch das Herabziehen der Mundwinkel und eine geringe Runzelung der Stirn wirkt dieses im Ausdruck ernster entsprechend der Gesamtstimmung. Zur Erklärung des auf dem Münchener Bild sehr schlecht gezeichneten Mantels kann dieses Bild nicht dienen.

5. Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg. Im Besitz des früheren deutschen Kaisers Wilhelm II. (nicht bei Flechsig!). Ein Dreifarbendruck von Velhagen und Klasing lag vor. Nachweis von cand. phil. Löffler.
Brustbild mit den Händen, dreiviertelprofil, rote Mütze, weitem Goldbrokatmantel, gleichfalls rot, mit Vasen-, Granatapfel- und Zweigmuster, roter Rock, 14 Ringe an den Fingern, darunter einige Siegelringe. Braunes Haar, dunkelgraue Augen mit braunen Reflexen, blasse Hautfarbe, zinnoberrote Lippen, volles Gesicht, mürrischer Gesichtsausdruck, im Hintergrund ein dunkelgrüner Samtvorhang.
Das Werk reiht sich dem Münchener Bild an. Der Kardinal ist wesentlich stärker und etwas älter. Ich datiere auch nach dem fortgeschrittenen Stil auf Anfang der 36er Jahre.

6. Maria mit dem Kind, vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verehrt. Mittelblatt des Altarwerks von 1529 für die Marienkirche in Halle a. S. Flechsig 97. Nach Flechsig ein Werk des Hans Cranach. Kopf des Kardinals im Vierfünftelprofil. Dickes Gesichtt, Gramfalten auf der Stirn und um den Mund, mürrischer Ausdruck.

7. Der Hlg. Erasmus mit Bildniszügen des Kardinals, Aschaffenburg Schloßgalerie. Flechsig 119. Nach Flechsig hervorragende Arbeit des Hans Cranach, etwa aus den Jahren 1528—30. Der Heilige trägt die Züge des Kardinals. Was das Bildnis angeht, eine selbständige Verwendung des Kopfes, ohne daß der Meister darin auf sein Vorbild, den Erasmus des Grünewaldschen Bildes, zurückgegriffen hätte. Kopf im Zweidrittelprofil, Auge sehr klein, Wangen fett und schwammig. Im Ausdruck behaglich, wenn auch ernst.

8. Verschiedene Bildnisdarstellungen des Kardinals, vgl. Anm. 1.
   a) Hieronymus im Freien sitzend, Berlin K. F. M. Flechsig S. 267.
   b) Bildnis des Kardinals, Petersburg, Eremitage, Flechsig S. 266.
   c) Hieronymus mit dem Bildnis des Kardinals, Potsdam, Oberst von Natzmer. Flechsig S. 263.

[10]) Hans Cranach, Christus am Kreuz, vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verehrt. München A. P. Flechsig S. 168. Fichtenholz 1,58×1,12 m. Aus der Stiftskirche von Aschaffenburg. Flechsig: »Pseudogrünewald« = Hans Cranach.

(Weiteres S. 64 unten.)

gehört nicht zu den großartigen Betergestalten der mitteleuropäischen Kunst, wie sie etwa im Jodocus Fydt oder im Martin van Nieuwenhove verkörpert sind. Die Ergriffenheit fehlt. Einmal wird der Kopf hochgetragen, und dann werden die Hände nicht mit Willensaufwand gehoben und vor die Brust gehalten. Sie sinken in fast wagerechte Lage herab und bezeichnen damit ein wesentlich geringeres Maß von Aufmerksamkeit, mit dem im Gebete verweilt wird. Diese Zerstreuung beim Gebet spricht auch aus dem Gesicht. Weder wird das Auge im Bewußtsein der Geringfügigkeit des Menschen demütig gesenkt noch im Vertrauen auf die göttliche Gnade zum Kreuze hoffend erhoben. Der Blick geht geradeaus. Während der Kardinal äußerlich die Gebetshaltung einnimmt, scheint er im Geiste mit anderen Angelegenheiten beschäftigt zu sein. Diese unernste Auffassung kennzeichnet wahrscheinlich den Maler mehr als den Dargestellten, wiewohl dieser für die Wahl der Pose mit verantwortlich ist. Der Maler fand in dieser Lösung insofern eine Erleichterung seiner Aufgabe, als er die Bildnishaltung des Kopfes nicht umzusetzen brauchte in die Aktion, welche die neue Umgebung auf dem Bilde verlangte. Man erkennt, daß der Maler das Problem leichtherzig beiseite schob. Er findet keinerlei Vergnügen am Nüsseknacken. Dadurch, daß für den Kopf der Bildnisausdruck gewahrt wurde, erleichtert sich jedoch unsere Untersuchung.

Durch diese Darstellung erfahren wir zunächst, daß der Kardinal eine blasse Hautfarbe hatte. Die Oberfläche der Haut war stark gefettet, vielleicht sogar häufig vom Schweiß befeuchtet. Glanzlichter, welche von beidem herrühren können, treten am Bilde vielfach in Erscheinung. Da das Bild den Kardinal ungefähr im gleichen Alter, zum mindesten im gleichen Jahrzehnt seines Lebens darstellt, wie der letzte Dürerstich, bringt es dazu insofern eine wesentliche Ergänzung, als es zeigt, wie sehr Dürer diese malerischen Oberflächenwerte zu vernachlässigen geneigt war. Die Farbvergleichung beweist, daß Dürer darin sogar fehlgegriffen hat. Die Haare hat Dürer einmal ihrer Form nach gekräuselt wiedergegeben, was nach Ausweis dieses und anderer Bilder nicht stimmt, und zweitens hat er sie in einen hellen

---

Der Kardinal kniet links auf einem Kissen, bekleidet mit einem weißen Chorrock, dem Kardinalsmantel, ohne das Pirett. Am rechten Zeigefinger Siegelring. Im Hintergrund befestigte Stadt. Burg auf der Höhe.

Farbnotizen zum Gesicht:

Haare schwarzbraun, Augenbrauen dunkelgrau, Haut rötlich weiß, Wangen, Nase und Kinn rötlich, Bartstoppeln graublau, Lippen karmin, Regenbogenhaut dunkelgrau mit braunen Reflexen, Augapfel weiß.

Es hat fast keine spätere Übermalung des Gesichts stattgefunden. Nur Wurmlöcher sind verkittet worden und mit Farbe neu übergangen.

Siegelring:

1. Inschrift: A// S R T(?) P (?) P (?)// V// OH.
2. Wappen.
   a) Kardinalshut.
   b) Herzschild: Mainz, Halberstadt, Halle.
   c) Randfelder: verschiedene Wappen, darunter Brandenburg, Nürnberg, Hohenzollern.

Ton gelegt. In Wirklichkeit waren sie jedoch dunkelbraun. Es liegt hier eine Beobachtung vor, welche sich enge an die Feststellung anschließt, die anläßlich der ersten Bildnisskizze und dem zugehörigen Stich gemacht wurde. Dürer hat kein ganz sicheres Gefühl für die Tonwerte der Farbe. Die Kräuselung der Haare war



Abb. 5. Cranach, Hans, Christus am Kreuz vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verehrt. Bruckmann Photo Nr. 1460.

auf dem ersten Stich deutlicher als auf dem zweiten. Das entspricht dem Werturteil, das über die beiden Stiche ausgesprochen wurde. Man merkt es auch an der Übersetzung der Tonwerte der Lippen, wie sehr Dürer in der Farbe fehlte. Sie sind zinnoberrot, im Ton fast so dunkel wie der Kardinalsmantel. An ihnen hat Dürer die Farbe bei der Umsetzung in den Ton des Stichs überhaupt nicht beachtet. Da Hans Cranach darin mit Grünewald übereinstimmt, dürfen wir annehmen, daß

er in diesem Punkt die Natur getreu wiedergab. Daß Augenbrauen, Wimpern und Bartstoppeln dunkel sind, läßt sich auch auf Dürers Stich erkennen. Im Tonwert ungefähr richtig, hatte Dürer nur die Regenbogenhaut wiedergegeben. Sie ist hier dunkelgraublau mit braunen Reflexen.

Fiel der Vergleich bisher zugunsten Hans Cranachs aus, so ändert sich dieses Bild bei der Untersuchung der Mimik. Einem ähnlichen Verschönerungsbedürfnis nachgebend wie Dürer auf dem ersten Stich, hat der Künstler den Mund noch in stärkerem Maße verkleinert. Die Unterlippe schiebt sich hier weiter vor, die Oberlippe senkt sich und auch die Mundwinkel sind im Gegensatz zu Dürer nach abwärts



Abb. 6. Cranach, Hans, Christus am Kreuz vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verehrt. Eigene Aufnahme. Teilstück: Kopf.

gezogen. Diese Mundstellung ergibt einen zänkischen und schmollenden Gesichtsausdruck, der einem hochgestellten Mann wenig ansteht. Dürers physiognomische Ausdeutung des sauren Zuges am Mund hatte gelautet: Willen, Ernst, Einsicht. Was der Cranachschüler damit sagt, heißt nur: Ärger und Unzufriedenheit. An diesem Punkte wird es deutlich, wie wenig die Form an sich ist und wie sie ihren metaphysischen Symbolcharakter erst durch die Seele des Künstlers empfängt. Das Auge wirkt hier erheblich kleiner als auf dem ersten Dürerstich. Auch hierin scheint Hans Cranach buchstabengetreuer zu sein. Wenn der Blick hier auseinander geht, so muß es unentschieden bleiben, ob Hans Cranach sich darin der Natur gleichfalls enger anschließt, oder ob dieses Schielen zufällig durch ein Ungeschick in der Zeichnung entstand.

Weshalb hat dieser Künstler den Kardinal so oft malen dürfen? Gewiß kann

der Zufall dabei seine Hand im Spiele haben. Die zahlreichen Bildnisse, welche von diesem Meister erhalten sind, deuten jedoch offenkundig auf seine Bevorzugung durch den Kardinal. Was ließ seine inhaltlosen Bildchen dem Kardinal angenehm erscheinen?

Wer Dürers Kardinalsheroen nicht kennt, muß die Leistung dieses Künstlers zwar als einfach, aber auch in häßlichen Zügen als verhältnismäßig treu empfinden. Unvoreingenommenen Betrachtern imponieren der Ernst und die geschäftige Zerstreuung des großen Mannes. Dazu kam, daß der Meister das Inkarnat frisch und kräftig zu geben und das Auge durch ein aufgesetztes Licht zum Glänzen zu bringen verstand. Erwünscht mußte es dem Kardinal sein, daß sein Kopf auf den Bildnissen dieses Meisters immer jugendlich erschien. Will man Flechsig glauben, so müßte das Bild 2 bis 7 Jahre nach dem großen Kardinal entstanden sein. Dennoch wirkt es um ein ganzes Jahrzehnt jünger. Auch mochte der Kardinal gerade die seelische Lehre des Gesichtes lieben. Er wünschte nicht, daß ihm in derlei Dingen zu nahe getreten wurde. Er war nicht der Mensch, um auf seine Häßlichkeit stolz zu sein. Ganz unangenehm aber mußte es ihm sein, durchschaut zu werden. Dürer hatte in seinem zweiten Stich gezeigt, daß er, ungeblendet vom Kardinalspurpur, den Menschen, der in ihm stak, erkannte. Darum hatte es bei diesem letzten Bildnisauftrag sein Bewenden. Der Kardinal ließ sich künftig von Hans Cranach bedienen. Wenn von diesen Vorzügen im Sinne Albrechts gesprochen wird, darf man nicht vergessen, des Meisters Geschick leicht erkenntliche Örtlichkeiten, welche Herrschaftsgebiete des Kardinals bezeichneten, wie auch hübsche, buntgemalte Siegelringe mit dem Wappen anzubringen. Diese Machtsymbole gehörten mit zum Bild und wurden vielleicht mehr beachtet, als das Gesicht des hohen Herrn. Von den Stimmungsqualitäten des ganzen Bildes, welche den Maler gleichfalls empfahlen, braucht hier nicht die Rede zu sein.

Mathias Grünewald, Die Bekehrung des Hlg. Mauritius durch den Hlg. Erasmus [11]).

Die Bildnisleistung, welche hier vorliegt (Abb. 7), ist grundsätzlich anders zu bewerten, als die von Dürer oder Hans Cranach. Bei diesem hatten wir ein Zaudern im Hinblick auf die Einstellung in den Bildvorgang bemerkt. Letztlich hatte der

---

[11]) Mathias Grünewald, Die Bekehrung des Hlg. Mauritius durch den Hlg. Erasmus. München A. P., Lindenholz 2,26×1,76 m. Auf Bestellung des Kardinals Albrecht von Brandenburg für die von ihm 1518 begonnene, 1523 geweihte Kollegiatsstiftkirche St. Moritz und Sancta Maria Magdalena zu Halle a. S. gemalt. Kat. A. P.

Der Hlg. Erasmus mit den Bildniszügen des Kardinals steht links in kostbarer mit Juwelen übersäter Bischofskleidung.

Farbnotizen zum Gesicht:

Haare dunkelbraun, Augenbrauen dunkelbraun (graue Flecken über ihnen rühren von einer Übermalung her) Haut gelblich braun mit überraschend wenig rot, Bartstoppeln grauer Anflug, Lippen blasses Karmin, Regenbogenhaut hellbraun, Augapfel nicht weiß, sondern grau.

(Weiteres S. 68 unten.)

Meister sich aber für die ruhige Bildnisbehandlung entschieden. Grünewald gibt seinen Heiligen mitten in der Handlung wieder. Der Erasmus spielt seine Rolle! Die Haltung des Modells in der Pose ist aufgegeben. Insofern hat der Künstler



Abb. 7. Grünewald, Bekehrung des Hlg. Mauritius durch den Hlg. Erasmus.

jedoch ein Äußerstes an Bewegung vermieden, als er seinem Heiligen eine ruhige Stellung gab. Zu betonen jedoch, daß der Kardinal hier nicht ein Statist, sondern ein Hauptdarsteller des Bühnenstückes ist, dessen Ablauf das Bild für einen

---

Die Erhaltung der Sprungbildung beweist, daß nur an wenigen Stellen das Gesicht übergangen wurde, so mit grauen Tönen über den Augenbrauen und mit weißen an der rechten Nasenwand und der rechten Schläfengegend. Ein durch die Farbschicht hindurch erkennbares, leicht erhabenes Rechteck in der rechten Wangenfläche läßt vermuten, daß der Holzkörper hier angegriffen wurde. Vielleicht ist infolge Hervortretens eines Astes dieses Stück eingesetzt.

Augenblick aufhält. Vermöge einer anderen Einstellung des Menschen zum Religiösen schien es jetzt erlaubt, den Heiligen die Bildniszüge der Stifter zu geben. Wenn irgendwo, so mußte hier die Forderung der Idealisierung erhoben werden. Dürer hatte ihr in seinem Jugendwerk, dem Paumgärtner Altar, nicht eben stark nachgegeben. Anders der alte Grünewald! Ein Modell, wie es der Kardinal war, lebensgetreu als Heiligen zu malen, schien ihm Gotteslästerung.

Er geht strenge mit dem Formenbestand ins Gericht, den die Leiblichkeit des Kardinals darbot. Eine Tempelreinigung erfolgt. Was die Gestalt angeht, so erscheint der Kardinal hier in unerwarteter Schlankheit, hauptsächlich um die Leibesmitte. Der Körper wird aufgerichtet, die Beine straffen sich. Das ganze Skelett steht unter der Herrschaft der Muskulatur. Der Kardinal ist nicht mehr der schwerfällige Mann, den man von Cranachs Bild her kennt. Hauptsächlich die Hände sind äußerst bewegt und verraten die seelische Spannung, in welcher sich der Dargestellte befindet. Die Rechte faßt energisch den Schaft des Bischofsstabes, das Manipel dabei rücksichtslos zerdrückend, die Linke umspannt das obere Ende der Winde. Die mittelbare Abstützung gewährt ihr weiteste Bewegungsfreiheit. Letzte Steigerung dieses lebhaften Spieles der Hand ist die Abspreizung des Daumens. Der Hals legt sich leicht nach vorn, eine Bewegung, welche aus sich heraus unerklärlich wäre. Sie bezeichnet ein leichtes Hinneigen zum Mitunterredner, wogegen das Zurücklegen des Kopfes anderseits Zurückhaltung, ja Ablehnung ausdrückt. Eine geringe Steigerung dieser Bewegung, so wäre das pantomimische Zeichen des Hochmuts und der Verachtung erreicht. Diese Bemerkung mag andeuten, wie genau der Künstler die Grenze kennt und einhält. In diesen Zügen drückt sich eine so feine Beweglichkeit des Körpers aus, daß man nicht annehmen kann, daß sie dem Fleischklotz von Kardinal eigentümlich war. Sie stammen aus dem feineren Körpergefühl des Künstlers. Gerade dieses Vorschieben des Körpers ergibt die Bedrohung der Gleichgewichtslage, welche eine ruckartige Änderung der Körperhaltung in jedem Augenblick erwarten läßt. Ein Wegziehen des Stabes oder der Winde müßte die Figur ja schon zum Sturze bringen, so labil ist die Gleichgewichtslage.

Im Gesicht wird der idealisierende Grundzug vor allem deutlich. Hier ist kein Platz mehr für Hamsterbäckchen, aufgesprungene Lippen oder ein Doppelkinn. Die hängende Unterlippe wird in die normale Lage zurückgeschoben. Der schiefe Abfall der Nasenflügel wird gemildert, die Krümmung des Nasenrückens ausgeglichen. Die Augenbrauen, welche sich nach innen zusammenneigten, werden zu gleichmäßigen Bögen ausgerundet. Die Augen selbst erscheinen jetzt größer. Der Mund erhält merkwürdigerweise die Größe, welche er auf Dürers Kohlezeichnung hatte. Der Meister scheint nicht mehr eingeschworen zu sein auf das Schönheitszeichen des kleinen Mündchens. Alle Züge des Alters sind selbstverständlich ausgemerzt. Auf diese Weise wird eine durchgreifende Idealisierung vorgenommen.

Wenn die Ähnlichkeit trotzdem gewahrt wurde, so ist das vielleicht nicht so sehr der Bezugnahme auf die Gesichtsformen des Kardinals zuzuschreiben, als der recht getreuen Wiedergabe der Gesichtsfarben. Wie auf dem Cranachschen Bilde ist das Haupthaar dunkel, hier mehr nach Braun hin, wo Cranach Schwarz gegeben hatte. Die Augenbrauen sind schwarzbraun. Die Haut ist blaßbraun mit etwas weniger Rot, als es Cranach gegeben hatte. Dazu kommen die Lippen mit Carmin. Hans Cranach hatte sie zinnober gegeben. Ein Farbenunterschied, der schwerer zu erklären ist, liegt im Auge. Die Regenbogenhaut erscheint bei Grünewald in hellem Ocker. Cranach hatte sie dunkelgrau mit einem braunen Reflex wiedergegeben. Beidemal ist der Gesamteindruck jedoch dunkel.

Das Gesicht liegt hier nicht still wie in der Modellpose. Über die physiognomischen Züge breiten sich die Formen der augenblicklichen mimischen Bewegung. Es läßt sich auch hierin feststellen, daß eine Veredelung der Gesichtszüge stattgefunden hat. Der Mund ist für einen Augenblick geschlossen. Im Gegensatz zu allen bisherigen Darstellungen sind die Mundwinkel hochgezogen, wodurch an Stelle jenes schmollenden, verärgerten Ausdrucks das Lächeln des Kräftigen tritt, das Siegesverheißung ist. Die Wangenmuskulatur ist nicht entspannt. Sie läßt Energie genug empfinden.

Das Augenblicklichste neben der Kopfhaltung ist hier jedoch der Blick. Er geht seitwärts am Mitunterredner vorbei, in das Leere, wie es scheint. Da die beiden Sehlöcher sich nicht gegeneinander zusammen neigen, wodurch erst der Schnitt der Blickstrahlen im erblickten Gegenstand erfolgt, wird man zum Schluß geführt, daß nicht gesehen wird. Darin wieder eine gewaltige neue Entdeckung des Künstlers, vermöge deren der innere Erregungszustand des Mannes machtvoll zum Ausdruck kommt. Das Augenlid ist herabgelassen, eine Bewegung, welche sonst als Müdigkeit gedeutet, hier mit den Zeichen der Spannung und Erregung an Mund und Wange zusammengelesen wird. In diesem Zusammenhang bedeutet sie ein gewolltes halbes Schließen des Auges, das zusammengeht mit dem Verzicht auf die Blickaktion durch Verschieben der Sehlöcher. Die Umwelt besteht nicht für diesen Menschen, der ganz mit seinen Gedanken beschäftigt ist. Das Sinneswerkzeug, mit dem die Gegenstände erfaßt werden, liegt unbenützt. Zu beachten ist jedoch, daß das Auge unmerklich aus der Höhle tritt. Ein leichtes Vorziehen der oberen Augenbrauen hat es frei gemacht. Ein Schatten von Sorge, vielleicht ein Anfang von Anmut oder Zorn huscht über das Gesicht. Das nächste mimische Zeichen wäre die Rötung des Gesichts. Aber auch hier hält der Künstler die Grenze ein. Zornig darf Erasmus nicht werden. Der Weise wird nicht zornig.

In diesen Gebärdezeichen kommt auf eine unerhört kühne Weise die ungeheure Spannung des Augenblicks zum Ausdruck, in welchem Erasmus zurückweichend den Redeschwall des Mohren über sich ergehen läßt. Gleich wird er mit voller Kraft seine eigenen Gegengründe vorbringen und die Disputation zu seinen

Gunsten entscheiden. Man spürt nicht allein in der Fülle der Einzelbeobachtung, sondern in der Auffassung der Szene die lebhafte Wirklichkeit der disputationsfreudigen ersten Reformationszeit, der das Bild angehört.

Was aber die Bildnisbehandlung angeht, so hatte sich im Verlauf dieser Untersuchung die Kenntnis des Modellkopfes ergeben. Sie ist nicht die rechte Voraussetzung für die Erschließung des Letzten, was in diesem Kopfe enthalten ist. Es ist notwendig, von dem bisher Erarbeiteten abzusehen und sich der unmittelbaren Wirkung des Kopfes auszusetzen. Es liegt in ihm die Schöpfung eines Götterbildes vor. Der Grünewaldsche Erasmus gehört mit zu den erhabensten Formgedanken, welche die europäische Rasse gefunden hat. Er ist ein Halbbruder des Apoll von Belvedere oder des Zeus von Otricoli. Insofern müßte er in eine Reihe gestellt werden mit den Dürerschen vier Aposteln und nicht mit den Dürerschen Bildnisstichen.

Um den Maßstab zur Beurteilung der Grünewaldschen Leistung zu schaffen, braucht nur hingewiesen zu werden auf ein Werk, das in Anlehnung an den Erasmus von einem Schüler des Lucas Cranach d. Ä. geschaffen wurde, wobei jedoch selbständige Bildnisstudien zugrunde liegen[12]). Hier glüht die Leidenschaft nicht mehr in den Tiefen der Seele. Die Haltung des Körpers ist nicht mehr so straff und die Hände zeigen nicht mehr jenes nervöse Spiel. Die Bekleidung mit dem Rauchmantel steigert die Behäbigkeit der Figur und gibt ihr Erdenschwere genug. Das Rückwärtslegen des Kopfes und das Vorschieben des Oberkörpers ist weggefallen. Der Mann steht mit krummem Rücken da, als ob er an Kreuzschmerzen litte. An und für sich lag im Thema der Einzelfigur die wohlbedachte Unmöglichkeit, viel mimische Bewegung zu geben. Nicht einmal ein physiognomisches Mindestmaß davon hat der Meister in das Gesicht hineinzulegen gesucht. Im übrigen stützt sich der Künstler bereitwillig auf den angebotenen Krückstock der Ähnlichkeit. Naturgetreu wirkt wahrscheinlich wieder dieses Bildnis. Es zeigt den kurzen Hals des Kardinals, der den Kopf tief in die Falten des Schultertuchs eingesunken erscheinen läßt, die feisten vollen Backen, die Nase, welche wie eine magere Bohne gestaltet, sich mitten in das Gesicht klemmt. Der Mund wirkt wieder neben der dicken Wange ziemlich schmal und klein. Ganz leicht senkt sich die Oberlippe nach dem Mundwinkel hin, was wieder den Eindruck des Schmollens macht. Da die Mundwinkel aber nach aufwärts weisen, so wendet sich dieser Zug nach dem Ausdruck der dauernden Befriedigung hin, der schließlich die Oberhand behält Auch ist die Spannung des großen Kaumuskels nicht zu erkennen, was wieder auf Gefühle der Lösung deutet. Die Augen erscheinen klein, fast winzig neben der ausgedehnten

---

[12]) Hans Cranach, der Heilige Erasmus mit Bildniszügen des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Aschaffenburg, Schloßgallerie, Flechsig Tf. 119 und S. 156.
Einer von 6 kleinen Altarflügeln mit verschiedenen Heiligen, Mittelstück verschollen, etwa 1528—30 entstanden (nach Flechsig).

Wangenfläche. Die Augenbrauen stehen schief und neigen sich nach der Mitte der Stirn zusammen. Die Augenumgebung hat keinerlei Ausdruckskraft. Auch die Iris steht in der Mitte des Augapfels still. Der Blick geht daher stumpf und teilnahmlos geradeaus.

Durch diesen Vergleich des Grünewaldschen Bildnisses mit dem Bildnis aus der Cranachschule wird erhärtet, was schon bei der Gegenüberstellung des kleinen Kardinals mit der Nachahmung des Cranach ausgesprochen worden war. Wenn der Kardinal immer wieder, nachdem er großartige Bildnisschöpfungen von den Meistern seiner Zeit erhalten hatte, zurückgriff auf derartige Künstlerzwerge, so kann daran nicht allein der äußere Umstand räumlicher Nähe oder Mangel der Mittel schuld sein. In deren Auffassung mußte etwas liegen, was dem Kardinal nicht unsympathisch war. Solche Künstler waren seine Hofkünstler. Die Frage des Hofmalers tut sich hier auf. Zwar ist der Kardinal auf dem vorliegenden Bilde reichlich dick wiedergegeben worden, was starken Leuten nicht angenehm zu sein pflegt. Der Kopf ist jedoch getreuer von der Natur abgeschrieben, und es fällt jene mimische Bewegung weg, welche auf dem Grünewaldschen Bilde der Erkenntnis der Bildniszüge hinderlich war. Grünewalds Darstellung war genau wie die Dürers für einfache Gemüter infolgedessen sehr schwer zu verstehen. Deren mag es in der Umgebung des Kardinals genug gegeben haben. Jede Dauer des körperlichen Daseins mußte zu ihnen deutlicher sprechen als Grünewalds Begründung eines umfassenden Geistigen in beweglichen Zügen. Das Bild aus der Cranachschule soll in diesem Zusammenhang nur dienen zur Unterstreichung der überragenden Geistigkeit der Grünewaldschen Bildnislösung. Schwer wird es zu glauben, was Flechsig annimmt, daß es von demselben Meister hergestellt worden sei, wie das Münchener Bild.

Wie zwei riesenhafte Gebirgszüge liegen das Realbildnis Dürers und das Idealbildnis Grünewalds einander gegenüber. Das Modell ist bedeutungslos geworden angesichts der gewaltigen Entladungen der beiden Künstlertemperamente. Keine Brücke führt von der einen Lösung zu der anderen. Getrennt werden sie durch die psychologische Niederung des Cranachschen Werkes, an dem die Ähnlichkeit wahrscheinlich das einzig Rühmenswerte ist.

Die Bildnisauffassung des einen Kopfes bezeichnet auf das Deutlichste den Wesensgrund der drei Künstler. Die seelischen Tiefen des persönlichen Stiles werden an die Oberfläche getrieben. Dürers Lösung ist Kraft im vollen Ablauf. Muskelspannungen verraten die Heftigkeit und die Gewalt der Affekte. Werden Widerstände spürbar, so steigert sich zu ihrer Überwindung die Energieentfaltung. Es ist bezeichnend, daß die Richtung, welche durch den kleinen und den großen Kardinal angegeben wird, von der Kraft zur Gewalt geht. Wahrscheinlich entsprach dem die geistige Entwicklung des Kardinals in keiner Weise. Der Gegensatz: es gibt kein Bildnis von Dürer, in welchem die Müdigkeit, sei es die des

Alters, sei es die der Erschöpfung nach der Anstrengung, Ausdruck fände. Alle Köpfe Dürers sind auf die Linie eines bewußten Lebenswillens und einer selbstverständlichen Lebenspflicht gebracht. Es gibt bei Dürer wohl ein Herabsinken des Kopfes auf die Brust und eine Krümmung des Rückens. Die Muskulatur bleibt jedoch dabei in Spannung. Bestenfalls sind in ihr Erstarrungen wiedergegeben, niemals Lösungen. Vergleiche die Kohlezeichnung nach der 63 jährigen Mutter und nach dem 82 jährigen Michael Wolgemut. Selbst die Augenlider, diese empfindlichsten Gradmesser für Schwächezustände, dürfen nicht ermattet herabsinken, sondern sind gewaltsam aufgerissen. Dürer schafft aus seinen Modellköpfen grimmige Kämpfer gegen Tod und Teufel. Dies ist das wahre Zentralthema seiner Kunst. Mit diesem Grundzug seiner Bildnisbehandlung geht der Ernst seiner Gesichter Hand in Hand. Er bringt es fertig, selbst die sinnlich lebenslustige Menschengattung (Barend van Orley) mit tiefem Ernst erfüllt, zu redigieren. Nur seine Marienbilder dürfen lächeln. Sonst erlaubt er weder dem Lächeln noch dem Lachen den Zutritt in seine Kunst.

Kennzeichnet Dürers Menschen der Widerstand ihres Körpers und Geistes gegen die Leiden des Lebens, so bevorzugt Grünewald vom Alter, Krankheit und Entbehrungen mitgenommene Modelle, Menschen, welche sich im Lebenskampfe nahezu aufgerieben haben. Gewiß gibt er sich dieser Darstellung nicht schrankenlos hin. Er malt als Gegensatz dazu genug Engel, Christuskinder und Marien im Glanze jugendlicher Schönheit. Auch das Bildnis des Kardinals als Hlg. Erasmus gehört zu dieser Gattung. Wie er von seiner Kunst äußersten Ausdruck verlangt, kennt er auch in seiner Gesichtsauffassung das Moment der Hemmung nicht. Auch in seinen Alterswerken erhält sich noch die Neigung, die Gesichter im bewegtesten Affekt wiederzugeben. Die Verzerrungen, welche sich dadurch ergeben, sind sicherlich zum wesentlichen Teil mit Schuld an seiner jahrhundertelangen Verkennung und der traurigen Zerstörung oder Verstümmelung seiner Werke. Die Beherrschung, welche Dürers Lebensgrundsatz war, lehnt dieser Künstler ab. Obwohl Günewald weder das vielschichtige Werk Dürers hinterlassen noch überhaupt viel reine Bildnisköpfe ausgeführt hat, bietet das Vorhandene ein reicheres Bild. Bei ihm gibt es Kräftige und Schwache, Aufrechtstehende und Ohnmächtige, Lächelnde und Wehklagende, Stumme, Singende und Aufstöhnende. Auch im einzelnen kennt er die Sprache der Mimik genauer. Die Beobachtung, welche sich beim Blick und beim Augapfel des Kardinals ergab, beweist es allein schon.

Diesen Voraussetzungen seiner Kunst entsprechend, liebt es der Künstler den Affekt auch in das Gesicht hineinzutragen, wenn Bildnisaufträge zu bewältigen sind. Guido Guersi als Hlg. Antonius und Kardinal Albrecht als Hlg. Erasmus! Hält er sich auch in der Durchbildung der Gebärdensprache bei solchen Figuren zurück, so kennzeichnet seine Maßnahme doch die eminente Lust zur Mimik. Er entschädigt sich für die Zurückhaltung, welche er sich mit Rücksicht auf den Besteller aufer-

legen mußte, indem er dem in augenblicklicher Ruhe beharrenden Bildniskopfe, einen Partner zur Seite stellt. Dem in jugendlicher Schönheit strahlenden Gesicht des Kardinals tritt im Hintergrund der greise Kanzlerkopf gegenüber. Er, verarbeitet, zerstört durch Krankheit und Drangsale aller Art, das Gesicht verzogen durch körperliche Schmerzen und Seelenqualen. »Möchte kein Hund so länger leben!« Dieses Äußerste hätte Dürer niemals gewagt. Auch in dieser Maßnahme verrät sich das Bedürfnis des Künstlers den Gegensatz aufs äußerste zu spannen. Seine Menschen sollen dem Unterliegen näher sein als dem Gewinnen. Dieser Alte im Hintergrund bezeichnet die Besonderheit der Grünewaldschen Bildnisverarbeitung richtiger als der Kopf des Kardinals.

Die Bildnisleistungen des »Hans Cranach« verraten teils eine ruhige behagliche Einstellung auf das Weltgeschehen, teils düstere und mißvergnügte Stimmungen. Ihnen nachzuforschen erschwert ihre menschliche Geringfügigkeit.

Über den Besonderheiten des persönlichen Stiles sind die Gemeinsamkeiten des Zeitstiles nicht außer acht zu lassen. Wie ähnlich sich diese Bildnisse des Kardinals in bezug auf die Grundlage des Sehens sind, zeigt eine Gegenüberstellung mit Bildnissen aus anderen kunstgeschichtlichen Zeiten.

Einmal ist es auffällig, daß die farbige Auflösung des Gesichtes, wie sie von einem Rubens oder Franz Hals unternommen worden wäre, auch von Grünewald nicht angestrebt worden ist, der in der malerischen Behandlung am weitesten geht. Auch bei ihm hat der Lichtreflex in den Augen eine feste umgrenzte Form. Dürer hat sie am bestimmtesten als Spiegelung von Fensterkreuzen eingezeichnet. Auf dem im Umriß unbestimmten Glanz des Augapfels wie das Funkeln der gefetteten und vom Schweiß benetzten Hautoberfläche reagieren alle drei Künstler nicht. Die Dinge, welche die Barockmaler veranlassen, korpulente Modelle zu bevorzugen, bedeuten noch keine Werte für sie. Dazu kommt, daß auf allen drei Bildnislösungen das Licht breit und voll in den Gesichtern liegt. Sie erscheinen nicht etwa im kontrastreichen Stubenlicht, sondern in der idealen Klarheit des Freiraumlichts an einem leichtbewölkten Tag. So verschieden die Beleuchtung war, in der der Kardinal den einzelnen Künstlern gegenübergetreten sein mochte, sie haben für die Darstellung immer dieses gleichmäßig klare Licht gewählt. Sie hatten dabei den Vorzug, daß alle Gesichtsformen in linienmäßiger Deutlichkeit erschienen. Abstufungen des Lichts, Verdichtung auf einzelnen Stellen und Beschattung anderer wurde nirgends vorgenommen. Gleichmäßig wird das Licht über die ganze Gestalt ausgegossen.

Was die Ansichten angeht, so ist es auffällig, daß nur zwischen dem Dreiviertelprofil und dem Profil im allgemeinen gewechselt wird. Den Kopf in reiner Vorderansicht wiederzugeben, wie Holbein seinen Heinrich VIII. malte, hat auch Dürer nicht gewagt. Hier ist zu bedenken, daß gerade bei der reinen Vorderansicht, die Korpulenz des Kardinals offenkundig wurde. Andererseits bot das

meistgemalte Dreiviertelprofil die Möglichkeit die dritte Dimension rasch durch die in die Tiefe führenden Linien des Gesichts, die Augenbrauen, den Haaransatz und die Lippen zu gewinnen. Die zugrunde liegende Sehform bevorzugt noch das Tiefenhafte. Auf Erschließung des Raumes geht die Bildschöpfung dieser drei Künstler aus. Nur derjenige unter den deutschen Künstlern, der am meisten vom italienischen Renaissancegeiste in sich aufgenommen hatte, bringt bei einem korpulenten Modell reine Vorderansicht, und auch er tut es nicht im dritten, sondern erst im vierten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts. Dürer bleibt es als einzigem Zeichner des Gesichtes vorbehalten, den Kopf in reiner flächenhafter Seitenansicht wiederzugeben. Er hat die neue Sehform am meisten in sich verarbeitet. Er kannte ja auch die italienische Kunst am genauesten von den dreien. Da bei der Grabplatte die Vorderansicht schwer zu vermeiden war, hat sie Peter Vischer für sein Werk übernommen. Gerade diese Arbeit ist geeignet, den Beweis dafür zu erbringen, daß diese Ansicht für die Erscheinung des Kardinals sehr ungünstig ist. Er mochte keine große Freude über diese Darstellung empfinden und ordnete an, daß ihm an seinem Begräbnisplatz ein anderes Denkmal gesetzt würde (Mader. Tfl. 10). Auch Dietrich Schroen hat für seinen Grabstein die Vorderansicht durchgeführt und dabei, wie es scheint, die Korpulenz gemildert. (Kautzsch und Neeb S. 269 u. Tfl. 53).

Die Sehweise Dürers, Cranachs und Grünewalds ist die l i n e a r e, deutlich durchgesetzt von tiefenhaften, cismontanen Elementen. Dabei ist zu betonen, daß diese Sehweise am reinsten in Erscheinung tritt bei den Werken der ersten beiden Künstler. Grünewald bedeutet eine Annäherung an den malerischen Stil.

Was die Erscheinung der Menschen angeht, so ist in erster Linie hinzuweisen auf die räumliche Enge, in welche der Kopf, besonders auf dem ersten Dürerstich, eingezwängt ist. Erst allmählich erfolgt eine Weitung des Raumes derart, daß der Figur Bewegungsfreiheit auf dem Bilde gegeben wird. Das knappe Abschneiden der Büste ergab eine noch bescheidene Erscheinungsform der Persönlichkeit. Wenn der Barockmaler bei seinen Bildnissen nicht allein die Brust, sondern große Teile des Leibes mit dem Gesicht zusammen zu geben pflegt und bei ganzen stehenden Figuren über dem Kopfe selbst noch leeren Raum zugibt, so bewirken solche Maßnahmen eine imposantere Erscheinung des Menschen. Obwohl Grünewalds Erasmus lebensgroß ist und Raum neben und über sich hat, merkt man doch an der Stopfung des Bildes mit Form, daß der leere Raum noch nicht als Stimmungsfaktor erkannt wird. Aus dieser noch bescheidenen Auffassung vom Auftreten des Menschen glaubt man den bürgerlichen Ursprung der deutschen Bildniskunst erkennen zu können. Es ist schon die Zeit da, wo die Persönlichkeit mit größeren Raumansprüchen im Bilde auftreten darf, aber noch wird ihr diese Forderung nicht von allen Künstlern zugestanden. Auffallend, daß der Künstler, der sich sonst konservativ gibt, hierin die weitesten Zugeständnisse macht. Hans Cranach

zeigt auf dem Bildnis mit dem Gekreuzigten fast soviel Freiraum über der Figur, wie ihn zwanzig Jahre später erst Tizian auf deutschem Boden bei dem Bildnis des Kaisers Karl geben konnte. Die anderen Leistungen dieses Künstlers lassen vermuten, daß diese plötzliche Raumaufschwellung nicht aus dem neuen Erscheinungsbedürfnis des Menschen stammte, sondern unter dem Zwang der besonderen Bildaufgabe entstand. Ein Kniender zu Füßen des Kreuzes konnte ja schwerlich anders als mit Freiraum wiedergegeben werden.

Verschiedentlich wurde schon hervorgehoben, daß die Mimik und Pantomimik auf den besprochenen Darstellungen des Kardinals gebunden ist. Darin liegt eine Gemeinsamkeit der Cranachschen und der Dürerischen Bildniskunst, daß sie die mimische und pantomimische Ruhe erhalten. Grünewald macht darin vermöge der besonderen Aufgabe, welche er sich stellte, eine Ausnahme. Bildnishaltungen, wie man sie auf seinen Darstellungen findet, werden erst in der späteren Zeit die Regel. Zurückgelegte Köpfe und ein Spielen der Hände mit Büchern, Handschuhen, Fächern, selbst in der Rede agierende, deutende und zeigende Hände finden sich später häufig. An eine Einbeziehung des Betrachters in das Bild vermöge einer an ihn gerichteten Bewegung der Hände oder des Auges darf bei Grünewalds Bild nicht gedacht werden. Aber man kann es sich vorstellen, wie verblüffend trotzdem diese Bildnisleistung in ihrer unerhöhten Bewegung auf die Zeitgenossen gewirkt haben muß.

So finden wir als psychologische Kennzeichen dieser Bildnisse einmal die Bescheidenheit der Erscheinung, welche sich hauptsächlich im Verhältnis des Kopfes zum Raum ausdrückt, und dann die durchgreifende Wiedergabe in bleibenden Zuständen. Alles Zufällige und Vorübergehende in Gebärde und Kleidung wird vermieden. Nur das Dauernde wird der Aufnahme in das Bild gewürdigt.

Es bedarf des Hinweises nicht, daß die formalen und psychologischen Werte, welche hier genannt wurden, einer und derselben Lebensanschauung entstammen. Am Bildnis wird es ja am deutlichsten, daß das Kunstwerk ein Erzeugnis nicht des Künstlers allein, sondern auch des Bestellers ist. Aus der Fülle aller möglichen Erscheinungsformen haben beide eine Auswahl getroffen, von der man annehmen darf, daß sie beiden genügte. Es wird daher Wert darauf gelegt, daß neben den formalen Werten, welche im wesentlichen vom Künstler bestimmt wurden, die psychologischen Momente der Erscheinung wenigstens angedeutet werden, für welche die Entscheidung beim Besteller lag.

Literaturverzeichnis.

Dürer, Albrecht, Schriftlicher Nachlaß, herausgegeben von Ernst Heidrich, Berlin 1908.

Flechsig, Eduard, Cranachstudien, Leipzig 1900. I. Teil. Text u. Tafeln.

Gredy, H., Kardinal Erzbischof Albrecht II. von Brandenburg in seinen Verhältnissen zur Glaubenserneuerung, Mainz 1891.

Hagen, Oskar, Matthias Grünewald, München 1919.

Katalog der Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich Museums, 2. Abtlg. Berlin 1911.
Katalog der Kgl. Älteren Pinakothek. 12. Auflage 1913.
Kautzsch und Neeb, Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen, Darmstadt 1919. Stadt und Kreis Mainz Bd II. 1. Teil Text u. Tafeln.
Lippmann, Lucas Cranach. Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche. Berlin 1895.
Lippmann, Die Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Berlin 1883—1905.
Mader, Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg. Bd. 19 Stadt Aschaffenburg. München 1918.
May, Jacob, Der Kurfürst, Kardinal u. Erzbischof Albrecht II von Mainz und Magdeburg. 2 Bde. München 1868 u. 71.
Mayer, August L., Matthias Grünewald, München 1919.
Piderit, Wissenschftliches System der Mimik und Physiognomik. Detmold 1867.
Redlich, Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle 1520—41. Mainz 1900.
Schaumünzen des Hauses Hohenzollern, Berlin 1901.
Scherer, Valentin, Albrecht Dürer, Klassiker der Kunst. Stuttgart u. Leipzig o. J.
Schmidt, Wilhelm, Beilage z. Allg. Zeitung 1900 Nr. 94.
Studien aus Kunst u. Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. Freiburg i. Br. 1906.
Siebmacher, Wappenbuch Bd. I, 5. Nürnberg 1875, Heft 1 u. 2.
Térey, Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiligtumsbuch von 1528. Straßburg 1892.
Térey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung genannt Grien.
Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 2. Auflage München 1906.
Wolters, Der Abgott zu Halle 1521—42. Berlin 1877.
Wundt, Wilhelm, Völkerpsychologie I. Bd. Die Sprache 1. Teil. Leipzig 1911. 1. Kapitel, Die Ausdrucksbewegungen.

NOCHMALS ZUR DATIERUNG DES DÜRERSCHEN SELBSTBILDNISSES IN DER PINAKOTHEK.

VON

FRIEDRICH HAACK.

Dürers weltberühmtes Selbstbildnis in der Alten Pinakothek zu München zeigt oben links die Jahreszahl 1500 über dem Monogramm A D und rechts die Inschrift »Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII.« Beide Inschriften sind nicht ursprünglich, wie ja das ganze Bildnis großenteils übermalt ist. Wahrscheinlich aber stammen die Inschriften bereits aus dem 16. Jahrhundert oder gehen auf solche oder zum mindesten auf eine Überlieferung aus jenem Jahrhundert zurück. Wenigstens berichtet Carel van Mander [1]) über seinen

[1]) Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Übersetzung von Hans Floerke. Bd. I. München und Leipzig. 1909. S. 93.

Besuch im Rathaus zu Nürnberg und das Dürersche Selbstbildnis: ». . . Ich erinnere mich gut, es gesehen und in Händen gehabt zu haben, als ich im Jahre 1577 dort war. Es war — wenn ich mich nicht irre, im Jahre 1500 gemalt, als er ungefähr 30 Jahre alt war.« Möglich, aber unwahrscheinlich, daß die Inschriften auch erst auf diesen Ausspruch van Manders hin hinzugefügt wurde. Jedenfalls galt das Bildnis als im Jahre 1500 gemalt, bis zuerst Thausing 1884 die Inschriften für falsch und das Bild zwischen 1503 und 1509, etwa 1504/05, also unmittelbar vor der italienischen Reise entstanden erklärte. Thausing sind dann bis auf den heutigen Tag die meisten Forscher gefolgt. Anton Springer fühlte sich 1892 an den einen der heiligen Drei Könige des Florentiner Gemäldes von 1504 erinnert und wollte dementsprechend das Selbstbildnis in dessen Nähe ansetzen. Ludwig Justi wollte es 1902 gar bis etwa 1508 zurückrücken, nicht auf Grund seiner Konstruktions-Forschungen, sondern unter Berufung auf Thausing »aus Stilgründen«, weil die Hand »genaue Ähnlichkeit mit den prachtvollen Händen der Apostel vom Helleraltar in Malweise und Formgebung« zeige. Wölfflin nahm 19005 wieder ausdrücklichauf Justi Bezug, brachte aber vor allem ein wichtiges allgemeines ästhetisches Moment hinzu. Er führt angesichts des Dürerschen Selbstbildnisess an, was Goethe aus Italien schrieb: »Ich möchte mich nur noch mit den bleibenden Verhältnissen beschäftigen, hier ist Notwendigkeit, hier ist Gott« und meint, daß bei Dürer in analoger Weise »der Gedanke an die Gesetze, die allen natürlichen Bildungen zugrunde liegen, in Italien sich verfestigt hat. Daher die Gleichgültigkeit gegen Alles, was durch Gemütsgehalt und Unmittelbarkeit des Ausdrucks ergreift . . . man spürt die unmittelbare Nähe Lionardos. Den vollkommensten Ausdruck dieser Stimmung finde ich in dem Münchener Selbstporträt . . . es gehört durchaus in den Zusammenhang der idealen italienischen Periode, gleichgültig, ob es nun noch in Venedig selbst oder nachher in Nürnberg gemalt wurde . . . Und nun wirkt sehr stark die Einstellung des Kopfes in die reine Vertikale mit reiner Frontansicht . . . Die linke Hand greift lässig in den Pelz, eine italienische Bewegung, die aber hier etwas Starres, fast Krampfhaftes erhalten hat . . . Das Kostüm entspricht dem auf dem Rosenkranzbilde . . . So hat noch nie ein nordischer Mensch uns angeblickt . . . Daß Dürer im Typus so hoch greifen konnte, wäre ohne Italien nicht möglich gewesen.«[2]) Die Wölfflinsche Auffassung sucht Ernst Heidrich 1907 Repertorium für Kunstwissenschaft Band XXX S. 373 dadurch zu stützen, daß er auf die seiner Meinung nach bestehende Übereinstimmung zwischen der Hand des Selbstbildnisses mit der Linken der Zeisig-Madonna in Berlin aus dem Jahre 1506 hinweist. Beide gingen auf dieselbe Handstudie zurück. Diese Handstudie glaubt der galizische Edelmann Henryk Ochenkowski, dessen Heidelberger Dissertation von 1910 schon »Die Selbstbildnisse von A. Dürer« behandelt hatte, 1911 Repertorium Band XXXIV S. 423 in der

---

[2]) Die Sperrungen rühren vom Verfasser dieses Aufsatzes her.

Zeichnung Lippmann 185 gefunden zu haben. Ochenkowski hat überhaupt dem Dürerschen Selbstbildnis die ausführlichste und eingehendste Untersuchung gewidmet. Wie bezüglich der Hand an Heidrich, so knüpft er bez. des Kopfschemas an Justi an und glaubt mit Heidrich und Wölfflin 1506 als Datum der Entstehung annehmen zu dürfen und zwar setzt er das Selbstbildnis zwischen das Rosenkranzbild und die Zeisig-Madonna. Curt Glaser in seinem Buche »Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei« spricht sich 1916 genau so aus.

Allein, in dem selben Jahre 1916, wandte sich in einem wenig beachteten Artikel der Münchener »Propyläen«, 13. Jahrgang, S. 548 der früh verstorbene Gemälde-Galerie-Konservator und Professor an der Technischen Hochschule in München Karl Voll, der stets seine eigenen Wege zu gehen pflegte, mit großer Entschiedenheit gegen die Behauptung von dem italienischen Einfluß. Er hält zwar auch die Inschriften für unecht und ihm erscheint Dürer auch älter als er der Jahreszahl nach sein könnte, aber er bringt das Selbstbildnis in inneren Zusammenhang mit dem Baumgärtner Altar, der vor der italienischen Reise entstanden ist, er meint, daß Dürer hier wie dort »aus eigener Kraft, nur mit den Elementen seiner nationalen Kunst arbeitend, die Größe des italienischen Stils erreichen konnte« und sieht in dem Selbstbildnis einen »Triumph der deutschen Gotik«. In demselben Jahre 1916 spricht auch E. Waldmann die Meinung aus, daß »die alte Datierung auf 1500 durchaus nicht von der Hand zu weisen«, wie er auch auf den Stimmungsunterschied zwischen dem Münchener Selbstbildnis und den Briefen aus Venedig hinweist. Auf die von Voll geäußerte Meinung greift Gustav Pauli im Repertorium XLI Band 1919 S. 31 zurück. Die neue Inschrift ist Pauli »immer als eine erneuerte Inschrift erschienen«. Er hält »mit mehreren befragten Ärzten« das Alter von 28 Jahren für wahrscheinlicher als das von 35. »Ferner spricht die strenge, ängstlich innegehaltene Frontalität eher für 1500, d. h. für die Frühzeit der Proportionsstudien mit ihren verschiedenen Experimenten, als für die venezianische Zeit.« Gegen Venedig spricht schon das Lindenholz. — »Die in Venedig 1506 und 1507 gemalten und datierten Bildnisse sind anders komponiert als dieses feierliche Antlitz.«

Nach diesen klugen Beweisführungen könnte die Streitfrage als gelöst betrachtet werden, wenn nicht trotz Voll und Waldmann Karl Woermann 1919 in seiner Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, zweite Auflage, Band IV, S. 481 an der Datierung auf 1506, wenn nicht trotz Voll, Waldmann und Pauli Heinrich Wölfflin auch noch in der letzten (4.) Auflage seines Dürerbuches von 1920 an dem italienischen Einfluß unentwegt festgehalten hätte. Friedländer in der neuesten Dürermonographie von 1921, S. 102, ist geneigt, das Bildnis, genau wie einst Thausing, kurz vor der italienischen Reise anzusetzen, während der amtliche Katalog der Pinakothotek, 14. Auflage, 1922 S. 44 die verschiedenen Auffassungen verzeichnet, zwar keine eigene Meinung vertritt, die Inschrift immerhin, wie Pauli, als »erneuert« (nicht »gefälscht«) angibt.

Es stehen sich also innerhalb von 40 Jahren namhafte Forscher mit recht verschiedenen Ansichten gegenüber.

Ochenkowski, der sich am eingehendsten auf das Problem eingelassen, baut seine Annahme von der Entstehung des Bildes im Jahre 1506 auf drei Gesichtspunkten auf: 1. Kopf, 2. Hand, 3. Holzart. Er stellt fest, daß der Kopf nach demselben Konstruktionsschema entworfen ist, wie Dürers Bildniskopf auf dem Rosenkranzfest und andere Köpfe jenes Jahres, aber er muß zugeben, daß Dürer »zu seinem eigenen Gesicht beinahe immer dieselbe Konstruktion benutzte«. Und er läßt andererseits seine diesbezüglichen Darlegungen in den Satz ausmünden: »Die gemeinsame Ähnlichkeit der Proportion bei den Köpfen der . . . Gruppe 1506 ist wohl nicht ohne Bedeutung für die Datierung des Münchener Selbstbildnisses, jedoch nicht zuverlässig genug, da es neben dem länglichen auch breite Gesichter aus derselben Zeit gibt . . .«. 2. Die Hand. Heidrich hatte die Dürerhand mit der Linken der Zeisig-Madonna zusammengebracht. Ochenkowski fügt noch die gezeichnete Hand auf dem Blatt Lippmann 185 hinzu, das erst in Venedig entstanden sein kann, weil es, wie Ochenkowski richtig behauptet, auch eine Vorzeichnung zur Madonna des Rosenkranzbildes enthält. Ihm scheint es nun unzweifelhaft, daß die gezeichnete Hand zu dem Selbstbildnis verwendet wurde. Er muß zwar selbst zugeben, daß »der Daumen auf dem Selbstbildnis vom Gelenk ab etwas nach innen verbogen und die Spitze des 5. Fingers hinter dem 4. verborgen« ist. Ferner, füge ich hinzu, sind aber auch der kleine und der Ringfinger anders gestellt, die Nägel wohl auf der Zeichnung, auf dem Bild aber nicht zu sehen, auf dem Bild läuft der Ringfinger mit dem Mittelfinger parallel, auf der Zeichnung hat ein jeder seine eigene Richtung. Auf dem Bild ist zwischen dem kleinen und dem Ringfinger ein Zwischenraum, auf der Zeichnung liegen sie eng aneinander. Aber auch der Mittelfinger ist auf der Zeichnung schärfer gewinkelt. Auf dem Bild ist der Zeigefinger gegen den Mittelfinger, auf der Zeichnung gegen den Daumen hin gerichtet. Man pause sich den Zwischenraum zwischen Daumen und Zeigefinger je durch und man wird ganz verschiedene Lineamente erhalten! — Das Bild weist eine Biegung im Handgelenk auf, die auf der Zeichnung ganz fehlt. Vor allem aber, die gezeichnete Hand ist auf irgend einen Untergrund, einen Tisch oder dergleichen fest aufgestützt, so daß Muskeln und Sehnen gespannt erscheinen, die gemalte greift leicht und lässig in den Pelz. Noch weniger Zusammenhang besteht zwischen der gezeichneten und der Madonnenhand. Daß ein Dürer das Studium einer Manneshand, seiner eigenen Hand für eine Frauenhand sollte benutzt haben! — Die gezeichnete Hand wirkt ganz männlich wie auch die des Selbstbildnisses, die Madonnenhand trotz Ochenkowski weich und weiblich. Die ganze Verwandtschaft zwischen den Händen besteht eben darin, daß sie alle drei von demselben Künstler herrühren, und daß er eine gewisse Vorliebe für den gekrümmten und erhobenen Mittelfinger gehabt zu haben scheint, was auch weiter nicht Wunder zu nehmen braucht, da dieses Motiv in der Natur sehr häufig vorkommt. 3. Das Holz. Ochen-

kowski schreibt selbst sehr richtig: »Die Art des Holzes, auf welchem das Selbstbildnis gemalt wurde, ist in diesem Falle von entscheidender Bedeutung«. Und er muß dann zu seinem Bedauern gestehen, daß das Holz nach Untersuchungen vom Forstwissenschaftlichen Institut an der Universität München nicht Pappel ist, wie er gehofft und erwartet hatte, sondern — Linde. Trotzdem hält er an der Datierung 1506 fest, indem er sich an den Strohhalm anklammert, daß Dürer den »braunen Rock erst in Venedig erworben hatte«. Woher weiß das Ochenkowski? — In dem 8. Brief aus Venedig heißt es: ». . . mein französischer Mantel läßt Euch großen (sic!) und mein welscher Rock auch« und im 9. Brief: »Mein französischer Mantel, die Husseck und der braun Rock lassen Uch fast grüßen«. Daraus geht nicht eindeutig hervor, daß der braune Rock des Münchener Bildes erst in Venedig gekauft wurde. Dieser Rock stimmt mit Dürers Bekleidung auf dem Rosenkranzbild nicht überein. Wenn Ochenkowski die bekannte Briefstelle »Mein französischer Mantel, die Husseck und der braune Rock lassen Uch fast grüßen« nicht auf diese Kleidungsstücke selber, sondern auf ihre Darstellung auf dem Rosenkranzbild und eben dem Selbstbildnis bezieht, erscheint mir dies äußerst gezwungen. — — —

Das Selbstbildnis sitzt auf Linde. Es kann also nicht in Venedig gemalt sein, sondern nur vorher oder nachher. Nun bitte ich den Dürer des Selbstbildnisses mit dem des Rosenkranzfestes zu vergleichen. Kein unbefangener Beschauer — und ich habe viele Proben gemacht — wird den Dürer des Selbstbildnisses für älter halten als den des Rosenkranzfestes. Man wird und muß ihn für jünger halten. Der Bart ist noch viel schwächer. Auf dem Münchener Selbstbildnis läßt der Schnurrbart die Oberlippe noch frei, so daß sie in ihrer Struktur deutlich zu erkennen ist, wie auf dem Bildnis von 1498 im Prado, wie auf dem Akt, den Roh 1917 Repertorium XXXIX als Selbstbildnis Dürers bezeichnet hat (Lippmann 156). Auf dem Rosenkranzfest ist die Oberlippe von den Schnurrbarthaaren völlig verdeckt. Aber nicht nur der Bart ist ungleich stärker geworden, sondern Dürer sieht auf dem Rosenkranzbild überhaupt älter aus, reifer, männlicher, gesetzter. Und er sieht ganz anders aus. Er ist nicht mehr der schwärmerische Jüngling wie auf dem Münchener Selbstbildnis, sondern der Mann, der Weltmann, der die fröhlichen, bisweilen ausgelassenen Briefe aus Venedig schreibt. Zu ihrem derben Ton passen die geradezu derben Züge des Selbstbildnisses vom Rosenkranzfest. Mit den Briefen aus Venedig aber geht das Münchener Selbstbildnis, wie schon Waldmann richtig bemerkt hat, in Ausdruck und Stimmung auch nicht im geringsten zusammen. In diesem Anfang 1500 gemalten Bilde, ehe Dürer das 29. Lebensjahr vollendet hatte, zittert noch die Stimmung nach, aus der heraus Dürer 1498 die Offenbarung St. Johannis geschaffen hatte. Wenn Wölfflin in dem Selbstbildnis einen Mann von 35 Jahren zu sehen glaubt und auch Voll der Dargestellte wesentlich älter vorkommt, als er nach der Angabe des 28. Lebensjahres sein müßte, so dürfte dies an der ganzen Aufmachung liegen, die uns modernen Menschen so alt vorkommt. Die Züge selber sind schwärmerisch jung.

Wenn Wölfflin angesichts des Selbstbildnisses von »Gleichgültigkeit gegen Alles, was durch Gemütsgehalt . . . ergreift«, Friedländer gar von einer »pedantischen Spiegelung« schreibt und die »Wirkung leer und schematisch« nennt, so kann man diesen Urteilen der beiden hervorragenden Kunstgelehrten ganz gewiß nicht beistimmen. Im Gegenteil, das Bild ist mit Stimmung geladen, durchaus »expressionistisch«, um in der Sprache des Augenblicks zu sprechen, und ist gerade darin ganz deutsch und gar nicht italienisch. Es stellt den Gipfelpunkt jener frühen voritalienischen Ausdrucksporträts dar und übertrifft an Ausdruckskraft noch den Oswald Krell und den sogenannten Bruder Dürers vom gleichen Jahre 1500. Wölfflin bezeichnet die Handbewegung, mit der Dürer in den Pelz greift, ganz richtig als »krampfhaft«. Und dieses gekrampfte und gespannte Wesen ist dem Münchener Selbstbildnis überhaupt eigen und mit den eben genannten beiden anderen Bildnissen gemein. Wie anders, um wieviel ruhiger, weicher, malerischer, venezianischer dagegen das Bildnis eines jugendlichen Mannes von Dürer aus dem Jahre 1506 in Hampton Court! — Auch die Handbewegung ist durchaus nicht, wie Wölfflin es aufgefaßt wissen will, italienisch, sondern echt deutsch, ja noch gotisch befangen und eine natürliche Weiterentwicklung der Geberde des 13 jährigen Dürer auf der bekannten Zeichnung in der Albertina, eine Weiterentwicklung der Geberdensprache der Schedelschen Weltchronik, überhaupt der spätgotischen deutschen Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Der Arm ist ganz genau so gewinkelt und gelegt, wie bei dem 13 jährigen Dürer. Und nun »die Einstellung in die reine Vertikale mit reiner Frontansicht«, die Wölfflin so italienisch anzumuten scheint, die Pauli dagegen für die »Frühzeit der Proportionsstudien« in Anspruch nehmen möchte, sie hängt mit der Stilisierung des Kopfes in die Christus-Ähnlichkeit zusammen, man muß da das (freilich viel spätere) gestochene Veronika-Schweißtuch B. 25 von 1513 in die Betrachtung einbeziehen, ebenso aber auch die ganz frühen Holzschnitte der Offenbarung B. 62, 63, 68, 69, 71, 74. Kompositionen in reiner Frontansicht hat der junge Dürer, ehe er Italien zum ersten Mal betreten, daheim vielfach gesehen. Sie kommen bei Schongauer, bei Memling, überhaupt bei den Altniederländern, wohl in jeder frühen und auch in jeder sakralen Kunst vor. Zwei bedeutende Werke aber locken besonders zum Vergleich: der van Eyck'sche Gottvater vom Genter Altar und der Lionardo'sche Christus des Abendmahls. Vergleicht man Dürers Selbstbildnis mit beiden, so ergibt sich, daß es vielmehr den gotischen, nordischen, germanischen, deutschen Geist des Genter Altars atmet, als den der italienischen Renaissance des Abendmahls. Bei Lionardo ist eben keine starre Frontalität mehr vorhanden. Vielmehr ist gerade die leichte, weiche, gefällige Lockerung der Symmetrie bewundernswert.

Daß das Selbstbildnis vor die italienische Reise von 1505/07 angesetzt werden muß, dürfte nach Obigem erwiesen sein. Dafür, daß es aber auch schon 1500 gemalt wurde, spricht außer der Erwägung, daß die »erneuerte« Inschrift doch ihren Grund haben muß, dem Zeugnis van Manders und der inneren Übereinstimmung

mit den Ausdrucksbildnissen kurz vor oder aus dem Jahr 1500 auch noch eine gefühlsmäßige Erwägung. Man erinnere sich, welch tiefen Eindruck es noch uns modernen Skeptikern gemacht hat, das Jahr 1900 zu erleben. Um wie viel größer muß der Eindruck 1500 auf den Mystiker Dürer gewesen sein! — Was liegt näher als anzunehmen, daß er sich unter den feierlichen Eindrücken des beginnenden Jahres 1500 gerade in dieser feierlichen Art selbst dargestellt hat. Kein Volk der Erde hat ein Selbstbildnis seines größten Künstlers aufzuweisen, das sich gerade in dieser Hinsicht mit dem unseres Dürer vergleichen ließe. Seien wir dankbar dafür und glücklich darüber. Es wird seine Bedeutung niemals verlieren, so lange deutsche Menschen noch deutsch empfinden. Manch einem mag manch anderes Bildnis persönlich mehr entsprechen, kein ernster Mensch wird dem Dürerschen Bildnis Ehrfurcht und Achtung versagen. Und so oft Dürer sich auch sonst noch dargestellt, so lebt er in uns und so steht er vor uns in seiner inneren Verbindung mit dem männlich germanischen Typus des Christus, der nicht bloß gelitten und geduldet hat, sondern der das Kreuz aus eigenem freien Entschluß auf sich nahm, um für seine Brüder zu sterben und sie zu erlösen.

Wir machen an diesem einen Beispiel des Dürerschen Selbstbildnisses die Erfahrung, wie ein deutscher Kunstgelehrter von hervorragender Begabung und Bedeutung auf Grund unrichtiger Voraussetzungen italienische Einflüsse für ein deutsches Kunstwerk in Anspruch nehmen konnte, das aus den Bedingungen deutscher Kunst erklärt werden muß und rein deutschen Geist atmet. Ob wir dies nicht zum Anlaß nehmen sollen, unser Urteil von dem italienischen und überhaupt fremden Einfluß auf Dürer und die deutsche Kunst im allgemeinen noch ein Mal gründlich nachzuprüfen? —

Es gibt verschiedenerlei Arten von Bildern. Die e i n e n müssen wir im Original vor uns sehen, um sie ganz genießen und uns ihrer voll erfreuen zu können, wie z. B. diejenigen Leibls. A n d e r e, wie etwa die von Schwind oder auch von Böcklin, bewahren wir in unserm Herzen, auch wenn wir weit von ihnen getrennt sind. Einen solchen geistigen Besitz für die gesamte Kulturwelt, insbesondere aber doch für die deutsche Nation, bildet das Dürerbildnis — trotz seiner Übermalung. Wäre es aber möglich, ohne in die Wesenheit des Kunstwerkes zerstörend einzugreifen, diese Übermalung zu entfernen, so mögen auch diese Darlegungen, wie diejenigen von Voll und von Ochenkowski, in die Bitte darum ausmünden, damit die ursprüngliche zarte Modellierung, die edle Formensprache und der herrliche Goldton des altdeutschen Gemäldes zur Freude späterer Geschlechter neu erstünden und das einzige Werk auch als Malerei wieder zu Ehren käme. Vielleicht wird dann auch die ursprüngliche Jahreszahl wieder zutage treten und denen urkundlich recht geben, die auch so das Bild für deutsch und nur für deutsch erklärt haben.

DIE ERFINDUNG DER VERSCHIEDENEN DISTANZ-KONSTRUKTIONEN IN DER MALERISCHEN PERSPEKTIVE.

VON

E. PANOFSKY.

Unter diesem Titel hat H. Wieleitner im XLII. Jahrgang dieser Zeitschrift (1920, S. 249 ff.) einen lehrreichen Aufsatz veröffentlicht. Da darin der Untersuchungen des Verfassers in freundlicher Weise Erwähnung getan wird, fühlt dieser sich berechtigt, für den von W. doch vielleicht etwas zu ungünstig beurteilten Piero dei Franceschi ein gutes Wort einzulegen. Piero lehrt in seinem großen perspektivischen Traktat zuerst (Fig. 12 ff. Text p. V ff.) jenes abbreviierte Verkürzungsverfahren, das in Wieleitners Figur 1. veranschaulicht wird, sodann das kompliziertere Grund- und Aufrißverfahren, das drei getrennte Zeichnungen voraussetzt, dafür aber den Vorteil besitzt, auf alle sichtbaren Gegenstände ohne Unterschied anwendbar zu sein. An einer einzigen Stelle seines Werkes nun beschreibt er plötzlich — und noch dazu unter Bezugnahme auf das vorher von ihm behandelte »abgekürzte Verfahren« — die vielberufene »Distanzpunktkonstruktion«, die sonst in diesem Umkreis und zu dieser Zeit nicht vorzukommen scheint. Der Verfasser glaubte, dem bis zur Pedanterie methodischen Piero einen solchen Lapsus nicht zutrauen zu dürfen, und lieber annehmen zu sollen, daß der spätere Kopist bzw. Übersetzer des (bekanntlich nicht im Original auf uns gekommenen) Traktats hier irriger- oder wenigstens nachlässigerweise das von Piero an früherer Stelle mitgeteilte Verfahren durch die ihm vielleicht geläufigere und sicher einfachere Distanzpunktkonstruktion ersetzt habe. Wieleitner will jedoch, statt eine derartige Textkorruption anzunehmen, lieber Piero selbst einer Verwechslung zeihen, deren Möglichkeit er mit zwei Gründen wahrscheinlich zu machen sucht:

1. Wenn es auch zuzugeben sei, daß Piero die hier plötzlich auftauchende Distanzpunktkonstruktion an keiner andern Stelle wiedererwähne oder benutze, so sei doch ein gleiches auch bei dem vorher von ihm mitgeteilten abgekürzten Verfahren der Fall.

2. Daß Piero die beiden Konstruktionen verwechselt haben könne, sei um so weniger unwahrscheinlich, als noch im vorgeschrittenen 16. Jahrhundert einem so namhaften Architekten wie Sebastian Serlio der gleiche Fehler unterlaufen sei.

Uns wollen nun diese beiden Gründe nicht ganz zwingend erscheinen. Denn *erstens* kann man nicht ohne weiteres sagen, daß Piero das abgekürzte Verfahren nicht weiter benutze. Denn all die Konstruktionen, die Piero in den Fig. 15 bis 43 (Text p. VII bis p. XXX) uns vor Augen führt, *fußen* auf demselben: wenn sie flächenhafte Figuren, als Kreise, Dreiecke und Polygone, in die Verkürzung zu bringen haben, und andererseits Würfel, Prismen, quadratische Bogenhallen und andere ähnliche

Körper in perspektivischer Ansicht darstellen sollen, so ist dabei in allen Fällen die Konstruktion eines richtig verkürzten Grundquadrates vorausgesetzt[1]), dem die zweidimensionalen Formen eingeschrieben sind, und auf dem die dreidimensionalen sich aufbauen. Alles, was Piero in den Fig. 15—43 lehrt, basiert also letzten Endes auf dem in Fig. 12 f. mitgeteilten Verfahren, und so gewiß dies der Fall ist, so gewiß wird jene vereinfachte Konstruktion auch weiterhin benutzt — soweit sie überhaupt benutzt werden kann. Denn darin besteht ja das Eigentümliche des »abgekürzten Verfahrens«, daß mit der Ermittlung und Einteilung des verkürzten Grundquadrats seine Leistungsfähigkeit erschöpft ist: sobald die Form des darzustellenden Gegenstandes nicht mehr aus dem Quadrat entwickelt werden kann, muß zu dem komplizierten Grund- und Aufrißverfahren gegriffen werden, das Piero daher — höchst folgerichtig — in dem Augenblick einführt, wo er alle Aufgaben, die mit der abgekürzten Konstruktion zu bewältigen waren, behandelt hat[2]).

Was aber zweitens den Fall Serlio angeht, so liegen hier die Dinge doch wohl wesentlich anders, als bei Piero dei Franceschi. Einmal ist das, was bei Piero erst zu beweisen wäre, nämlich die Möglichkeit einer Bekanntschaft mit der korrekten Distanzpunktkonstruktion, bei dem Lieblingsschüler Peruzzis mit einem gewissen Recht vorauszusetzen — sodann aber hat Serlio das neue Verfahren nicht eigentlich mit dem älteren verwechselt, sondern er hat es nur als solches mißverstanden.[3]) Piero dagegen müßten wir nicht nur das Mißverständins einer fremden Mitteilung, sondern auch einen Widerspruch mit seinen eigenen Gedankengängen zutrauen — und dazu werden wir uns um so schwerer entschließen können, als die Perspektive für ihn ja nicht, wie für Serlio, die möglichst rasch zu erledigende Einleitung in das eigentliche Lehrgebiet bedeutete, sondern den einzigen Inhalt des ganzen unendlich gründlichen Werkes ausmachte. Und vor allem: wenn dieses Werk wirklich dem modernen Mathematiker verhältnismäßig eintönig erscheint, ist das nicht gerade ein Beweis für das methodisch-pädagogische Vorgehen des Autors, der lieber schon

---

[1]) In der ominösen Aufgabe Fig. 23, (Text p. XI) stellt die Ermittlung des Grundquadrats nicht nur die Voraussetzung, sondern sogar das Ziel des Unternehmens dar: von einem verkürzten Oblongum soll soviel abgeschnitten werden, als einem Quadrate entspricht.

[2]) Hierin, und nur hierin, liegt die Begründung für die Tatsache, daß Piero das abgekürzte Verfahren vor dem ausführlicheren mitteilt, obgleich es doch — rein mathematisch genommen — aus diesem hätte abgeleitet werden müssen: er wollte eben aus praktisch-pädagogischen Gründen das komplizierte Verfahrenr erst dann lehren, wenn alle Anwendungsmöglichkeiten des einfacheren erschöpft waren; und man darf daher aus dieser Umkehrung der logischen Reihenfolge keineswegs folgern, daß ihm der innere Zusammenhang der beiden Konstruktionen verborgen geblieben wäre. Im Gegenteil erklärt er, wenn auch in etwas unbehilflicher Sprache, die in Fig. 12 veranschaulichte Konstruktion ganz richtig als einen seitlichen Aufriß der Sehpyramide.

[3]) Andererseits zeugt dieses Mißverständnis für eine selbst damals noch mangelnde Vertrautheit der italienischen Fachleute mit der Distanzpunktkonstruktion; noch eine dem Scamozzi zugeschriebene Uffizienzeichnung (Coll. Salt. Cart. 94, Nr. 8963) ist mittels des alten quattrocentistischen Verfahrens konstruiert.

Gesagtes zehnmal wiederholt, und das Einfachste mit den weitschweifigsten Worten erklärt, als daß er seinen Leser durch etwas Unbegreifliches oder Unvorhergesehenes entsetzen möchte?.

Diese Einwände sollen — wie kaum betont zu werden braucht — den Wert der Wieleitnerschen Ausführungen keineswegs herabsetzen, sondern nur das innerhalb seiner Zeit bewundernswerte Werk Piero dei Franceschis gegen eine doch wohl ungerechte Beurteilung in Schutz nehmen. Hinzuzufügen wäre nur noch das Eine, daß G. J. Kern seine unhaltbare Alberti-These bereits im Jahre 1915 selbst zurückgenommen hat [4]) — sodaß in diesem Punkte wenigstens die auch sonst so wünschenswerte Übereinstimmung der Ansichten erreicht zu sein scheint.

BEMERKUNG ZUM VORSTEHENDEN AUFSATZ.

VON

H. WIELEITNER IN AUGSBURG.

Der am Schlusse seines Aufsatzes von E. Panofsky geäußerte Wunsch, soll noch weitere Erfüllung finden, indem ich vorbehaltlos dem wesentlich günstigeren Urteil über Piero de Franceschi als Geometer beipflichte. Ich wurde dazu gleich nach Erscheinen meiner Arbeit veranlaßt, schon durch die Darstellung, die Leonardo Olschki von dem Wirken dieses Mannes gab [5]) und noch mehr durch die sorgfältige Ausgabe des lateinischen Originaltextes des Werkes über die regelmäßigen Körper, durch G. Mancini [6]), die zugleich den schlüssigen Beweis erhält, daß dieses für jene Zeit mathematisch hochbedeutende Werk Eigentum von Piero ist und nicht von Pacioli. Das Buch von Olschki hatte ich leider bei der Korrektur meiner (aus dem Jahre 1917 stammenden) Abhandlung zu wenig beachtet, während mir die Schrift von Mancini infolge des Krieges erst nach der Korrektur zugänglich wurde.

Auch ich bin also geneigt, die strittige Figur 23 bei Piero für eine spätere Einschiebung zu halten. Jetzt bliebe aber noch zu erklären, woher die ähnlichen Figuren bei Lionardo da Vinci kommen.

---

[4]) Kunstchronik N. F. XXVI, col. 515, im Anschluß an eine kurze Darlegung des Verfassers.

[5]) »Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance«. Heidelberg 1919. S. 137 ff.

[6]) »L'Opera „De corporibus regularibus" di Pietro Franceschi detto della Francesca usurpta da Fra Luca Pacioli.« Reale Acc. dei Lincei (Anno CCCXII, 1915). Roma 1915. 144 S. 4° m. 12 Tafeln. Die Schrift enthält auch den Nachweis, daß Piero niemals blind war.

EIN BEITRAG ZUR GRÜNEWALDKENNTNIS UND GRÜNEWALDWERTUNG UM 1840.

AUS DEM NACHLASS VON
GOTTFRIED MÜLLER †, WIESBADEN.
MITGETEILT VON
W. K. ZÜLCH.

Das Eingangskapitel von Bock's Grünewald-Monographie von 1909 beschreibt den »Ruhm«, den Grünewald innerhalb dreier Jahrhunderte erfahren hat. Zu den mitgeteilten Urteilen aus der Zeit um 1840 (vgl. Bock a. O. S. 18—21, Waltz, Grünewaldbibliographie 1903, G. Müller 1910: Nr. 8, 9, 10, 11, 13, 15) kann ich heute ein überaus interessantes neues Stück mitteilen, welches sogar eingehender Betrachtung wert ist.

»Verleger und Verfasser nachfolgender Schrift halten die Herausgabe für ein Bedürfnis. Die Tendenz des Werkes: reisenden Kunstfreunden und Künstlern eine nötige Anleitung zu geben, sich schnell zurecht zu finden, erlaubte ebensowenig raisonnierende Erläuterungen wie strengwissenschaftliche Sprache und Durchführung.« Mit diesem im April 1842 unterzeichneten Vorwort wird »H. Pättmann, Kunstschätze und Baudenkmäler am Rhein (von Basel bis Holland), ein Leitfaden für reisende Kunstfreunde, Mainz, Druck und Verlag von Florian Kupferberg 1843« eingeleitet. Wie aus dem gesamten Inhalt der Schrift hervorgeht, hat der Verfasser in der Hauptsache mündliche Auskünfte in reicher Anzahl gesammelt. Die gedruckte Literatur ist erheblich weniger berücksichtigt. Das Buch ist in Form einer Wanderung angelegt. Den Anfang bildet Basel, den Schluß die holländische Grenze.

Ich teile nun die Grünewald betreffenden Stellen mit und füge einzelne Anmerkungen bei.

S. 12 »Basel, Gemäldesammlung Nr. 40. Von Math. Grünewald († 1510): eine Auferstehung.«

[Es handelt sich um Albr. Altdorfers Auferstehung Nr. 7 des Katalogs der Öffentl. Kunstsamml. Basel. Das Amerbach'sche Inventar hatte das Bild dem »Mathis von Aschenburg« gegeben. Altdorfers Urheberschaft ist unsicher.]

S. 14 »In der Vorhalle . . . noch folgende Kunstsachen, über welche leider kein gedrucktes Verzeichnis existiert Nr. 18 Eine Kreuzigung.«

[Hierbei ist es wohl nicht ausgeschlossen, daß Grünewalds Kreuzigung gemeint ist.

S. 30 »Unterhalb Bollweiler liegt nicht weit vom Schienenwege das Dorf Isenheim, aus dessen Kirche des Antoniterklosters herrliche Gemälde auf die Bibliothek zu Colmar gebracht wurden.«

S. 32 »Colmar. Gemälde auf der Bibliothek« (folgt eine Schilderung von Gemälden Schongauers) S. 34/35 »Zunächst nach diesen vortrefflichen Gemälden

erregten unser lebhaftes Interesse auf der Bibliothek eine Anzahl Altarblätter, die sich früher im Antoniterkloster zu Isenheim bei Stauffach befanden und irrtümlich für Albrecht Dürer ausgegeben werden [1]). Sehr unangenehm ist es, hier die einzelnen Teile der auf beiden Seiten bemalten großen Altarbilder mit Seitenflügeln und Unterbild entfernt von einander aufgehängt sind. Die Hauptdarstellungen auf den Mittelbildern sind: 1—6 Christus am Kreuze, unter welchem die ohnmächtig werdende Maria u. s. f. (der Leib des Gekreuzigten ist ekelhaft gelbgrünlich: eine bunte Eidechsenhaut von tausend blutigen Striemen und Punkten [Wundmale der Geißelung] bedeckt). Hier zeigt sich die gemein naturalistische Richtung der deutschen Malerei im 15. und 16. Jahrhundert in schauderhafter Ausartung; versöhnend wirkt hingegen die unendlich zarte und fromme Auffassung in dem Kopfe Marias. Stellungen und Anordnungen sind ungewöhnlich frei und kühn. Die inneren Seiten enthalten: »Die Auferstehung« und »Die Verkündigung«. Auf zwei Seitenflügeln die Gestalten der heiligen Sebastian und Antonius. Besonders der letztere ausgezeichnet kräftig: Bart und Gewandung von seltener Schönheit. Ein schmales Unterbild stellt die »Grablegung Christi« vor, worin derselbe widerliche Körper wie bei der Kreuzigung. — 7—8. Auf zwei äußeren Tafeln sehen wir die Jungfrau mit dem Kinde, welches mit einem Rosenkranze in den Händen spielt, oben Gottvater in einer Strahlenglorie von Engeln. Dann ein himmlisches Konzert der Engel zur Feier der Geburt Christi (seltsame Auffassung und matte Farben; vielleicht von einem anderen Pinsel). 9—10. Die inneren Seiten enthalten: a) die Heiligen Antonius und Paulus Eremita in der Wüste: Gewand von Holz oder Palmblättern, oben der fliegende Rabe mit einem Brod im Schnabel, unten das Wappen des Antoniterklosters bei Isenheim (tiefgesättigtes Kolorit, grandiose Gruppierung, wunderliche Ausbildung des Landschaftlichen) und b) die Versuchung des hl. Antonius mit einer Meute phantastischer Teufel. 11—12. Zwei Seitenflügel: a) ein Engel und auf der Rückseite die hl. Mutter mit dem Kinde; b) Maria mit der schwebenden Taube, zu Füßen eine Lilie und auf der Kehrseite St. Anton (wiederum ein sehr schöner Kopf) mit dem knieenden Donator. —«

[Die Zuschreibung des Altars an Dürer beruhte auf der Handschrift der Colmarer Staatsbibliothek »Anzeige der Gemälde und Statuen der ehemaligen Antoniterkirche in Oberelsaß für die H. A. Schmid (Rep. f. Kr. XXXIII, 547—49) als Verfasser F. C. Lerse genannt hat. (Vgl. auch Waltz Nr. 42 u. 25). An Baldung gegeben wurde der Altar 1840 von Quandt (Müller 8) und noch 1845 von Waagen (Müller 13) obwohl schon 1844 eine »Mitteilung aus Basel« im Kunstblatt (Müller 11, Waltz 51) Mathias Grünewald von Aschaffenburg als Künstler genannt hatte. Die Beschreibung der Bilder gleicht den von Bock S. 18 u. 19 mitgeteilten, gleichzeitigen Urteilen.]

---

[1]) Es dürfte bei längerer Untersuchung, die uns nicht gegönnt war, vielleicht nicht gar schwierig sein, den Meister dieser Bilder bestimmt zu nennen; die Gewaltsamkeit in der Ausführung und das Phantastische der Auffassung deuten auf Baldung Grüne.

S. 37—38 »— von Albrecht Dürer (angeblich) enthält die Bibliothek auch recht tüchtige Schnitzwerke in Holz, worunter namentlich die lebensgroßen Statuen von St. Anton und Hieronymus, sowie einige Apostelköpfe sich auszeichnen.«

[Vgl. Bock 1904, S. 84 f., 170; 1909 S. 88.]

S. 73 »Straßburg Alt St. Peterskirche. Einige altdeutsche Wandgemälde werden der Schule Martin Schön's zugeschrieben.«

[Vgl. Bock 1904 S. 14—16.]

S. 256 »Mainz Gemäldesammlung. Die Gemäldesammlung enthält mehrere Stücke von so ausgezeichnetem Werte, daß wir sie für eine der bedeutendsten am Ufer des Rheins schätzen, obwohl die Anzahl der Bilder gering ist.«

S. 262—3 »Nr. 20—28. Neun Tafeln auf Goldgrund von Math. Grünewald. Die Darstellungen sind aus dem Leben der heil. Jungfrau entnommen und enthalten: die Verkündigung; die Empfängnis; Maria und Elisabeth; die Geburt; die Weisen aus dem Morgenland; die Darbringung im Tempel; Christus unter den Schriftgelehrten; die Ausgießung des heil. Geistes; Marias Tod. Den Gruppierungen der einzelnen Szenen gebricht es nicht an Eigentümlichkeit und Mannigfaltigkeit; die Färbung ist im Ganzen trocken; besonderer Fleiß ist in den architektonischen Hintergründen ersichtlich.« [Folgt ein längerer Absatz aus Passavants Aufsatz von 1841 (Müller Nr. 3)].

[Die hier an Grünewald gegebenen Bilder sind die dem Hausbuchmeister zugewiesenen Nr. 429—37 des Mainzer Katalogs von 1908. Vgl. Flechsig Z. f. b. K. N. F. VIII; Bock Hessenkunst 1908, S. 32—33.]

Hiermit sind die Grünewaldstellen des Buches mitgeteilt. Wenn auch Grünewald selbst keinerlei Vorteile erwachsen, dürfte die Mitteilung nicht unnötig sein. Wichtig ist die hier aufgefundene Quelle insofern, als sie den ganzen Wust von Irrtum, falscher Zuschreibung und merkwürdigem »Schönheitsbegriff« aufdeckt, unter dem Grünewalds Lebenswerk verschüttet lag, sie dokumentiert also die hohe Arbeitsleistung der deutschen Kunstgeschichte der letzten zwanzig Jahre, die uns das malerische Werk Grünewalds wieder von Schlacken rein gegeben, heute auch wieder Namen und Persönlichkeit unsers größten Malers gefunden hat.

HANNS SCHESSLITZER GENANNT SCHNITZER UND PETER RATZKO DIE GOLDSCHMIEDE DER NÜRNBERGER HEILTUMSTRUHE.

VON

ALB. GÜMBEL.

In seiner Arbeit über die Nürnberger Goldschmiedefamilie der Scheßlitzer genannt Schnitzer [1]) hat Verfasser schon die Vermutung ausgesprochen, daß der von 1427—1472 in Nürnberger Archivalien erscheinende Hans Scheßlitzer der Verfertiger des für die Aufnahme der 1424 nach Nürnberg übertragenen Reichsreliquien geschaffenen silbernen Heiltumsschreins sein könnte. Durch spätere Forschungen über die Goldschmiede Groland, insbesondere Wilhelm Groland (1401—1427), wurde er von dieser Spur wieder abgelenkt und glaubte schließlich, gestützt auf die unzweifelhafte Ähnlichkeit eines urkundlich in der Grolandschen Werkstatt entstandenen Buchbeschlages (Löwenköpfchen) mit den Löwenköpfchen der Heiltumstruhe diesem Wilhelm Groland die Urheberschaft zuschreiben zu dürfen [2]). Eine neuerliche Durchsicht von Rechnungen des Hlg. Geistspitals in Nürnberg aus dem 15. Jahrhundert im Stadtarchiv ergab, daß er mit der ersteren Ansicht auf dem richtigen Weg gewesen sei und daß in der Tat Hans Scheßlitzer genannt Schnitzer zugleich mit einem anderen Goldschmiede Peter Ratz(ko) der Verfertiger dieses köstlichen Kleinods alter deutscher Goldschmiedekunst gewesen sei. Auffallenderweise hat es 14 Jahre gedauert, bis für die Reliquien ein würdiges Behältnis seitens ihres Bewahrers, des Neuen Spitals in Nürnberg, beschafft wurde. Die Kosten wurden vom Spital getragen und teils aus freiwilligen Spenden, wie sie insbesondere bei Gelegenheit der Heiltumsweisung, d. h. der alljährlich am Freitag vor Misericordias stattfindenden öffentlichen Vorzeigung der Reliquien und Krönungsinsignien der

---

[1]) Die Scheßlitzer, genannt Schnitzer, eine Nürnberger Goldschmiedfamilie des XV. Jahrhunderts, Rep. f. Kunstwissenschaft, Bd. XXXIV. Dazu Bd. XXXVI, S. 328 ff. Anm. Einer Berichtigung bedarf die Angabe, daß die silberne Truhe für die Aufbewahrung der Krönungsinsignien gleichfalls gedient hätte. In der Heiltumstruhe befanden sich nur die Reichsreliquien (Lendentuch Christi, Stück vom Tischtuch des Abendmahls, Stück von der Krippe, Arm der hl. Anna, Zahn St. Johannes des Täufers, Stück vom Kleide Johannis des Evangelisten, 3 Glieder von den Ketten St. Pauli, St. Petri und Johannis Evang., Stück vom Kreuz, Speer, womit Christus die Seite geöffnet wurde, mit angeheftetem Kreuzesnagel). Dagegen wurden die Reichsinsignien (Krone, Reichsapfel, Zepter, Krönungsgewänder etc.) in einem Wandbehälter der Kapelle über der Sakristei der Spitalkirche verwahrt. Die Heiltumstruhe mit ihrem bemalten Holzgehäuse war an einer eisernen Kette und einem eisernen Riegel unter der Decke des Chors der Kirche aufgehängt. Vgl. hierüber Eye im Anzeiger f. Kunde der deutsch. Vorzeit, 1861, nr. 12, und die Schilderung in Amts- und Standbücher des Staatsarchivs Nürnberg nr. 27.

[2]) Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. Jahrgang 1920: Die Nürnberger Goldschmiedefamilie der Groland. Mit Nachträgen zur Geschichte der Goldschmiedfamilie der Habeltzheimer. Daselbst auch Abbildung der heute im Germ. Mus. mit Resten des bemalten »Hutes« (2 Engel, Speer und Kreuz tragend) verwahrten Truhe.

deutschen Kaiser oder bei der Besichtigung dieses Schatzes durch besonders begünstigte Persönlichkeiten unter dem Jahre anfielen, teils aus dem Erlös von verkauften älteren Kleinodien des Spitals bestritten. Die Goldschmiede — als Empfänger wird allerdings fast ausschließlich Hans Schnitzer genannt — und die übrigen Handwerker (Maler, Schreiner und Schlosser) empfingen im Laufe der Jahre 1438, 1440 und 1441 (das Jahr 1439 fällt merkwürdigerweise hierfür ganz aus) die stattliche Summe von c. 900 fl. Rheinisch an Materialwert und Arbeitslohn [3]). Im Januar 1441 wird sodann bemerkt, daß »sy (d. h. die beiden Goldschmiede) gar czalt« seien. Um diese Zeit war also die Arbeit vollendet. Von besonderem Interesse sind sodann noch die Nachrichten über den bemalten »hut«, d. h. eine hölzerne Schutzhülle für den »sarch«, welche mit knienden, die Reichsreliquien in Händen haltenden Engelsgestalten (je 6 auf den beiden Breitseiten, je eine auf den Schmalwänden und zweien mit Speer und Kreuz auf dem Boden) bemalt waren. Als Schreiner erscheint hiebei Hans Nüremberger, als Maler ein »Lucas moler«, möglicherweise ein Sohn Berthold Landauers. Letzterer empfing 1441 hierfür den nicht unbedeutenden Betrag von 21 fl., außerdem erhielt Lucas schon 1440 6 fl. für Bemalung des Holzkerns des silbernen »sarchs« mit blauen Sternen innen. Der »hut« um den Sarg stack dann selbst noch in einer Umhüllung von rotem Leinenstoff.

Es mögen nun die Rechnungsvorträge im Wortlaut folgen:

»Sarch außgeb puch 1438« [4]). Fol. 1ᵇ. Von der taffeln [5]) einnemen vnd außgeben:

Item mir hot geben der Frey dez ersten 15 guld[ein].

Item dy Füterin 2 guld[ein].

Item dez hab ich geben dem Hessen [6]), schreiner, 12 guld. vnd dem schloßer 8 ₶.

---

3) Leider läßt sich der Lohn der beiden Goldschmiede nicht klar herausschälen. Bestimmt möchte ich zu diesem die 159½ fl. zählen, welche vom 31. XII. 1440 — 11. I. 1441 an sie bezahlt wurden. Ich nehme dabei an, daß die zweimalige Erwähnung der 40 M Silbers, welche der Spitalmeister vom Rate bzw. dem städt. Silberschmelzer erkaufte, sich auf denselben Vorgang bezieht.

4) Die Rechnungen des Hlg. Geistspitals (damals geführt von dem Spitalmeister Konrad Sigwein) liefen von Frühjahr des einen bis Frühjahr des anderen Jahres. Die obige Aufschrift befindet sich auf der Außenseite des hinteren Schweinsledereinbandes, jedoch gehört eine Anzahl der unter diesem Titel verbuchten Einträge sicherlich dem Jahre 1439, ja sogar 1440 an.

Die in unseren Rechnungen erscheinenden Münzeinheiten sind der rhein. Goldgulden (»guldein«) und das Pfund Haller neu mit seinen Unterabteilungen (1 ₶ novi = 16 Groschen (groß) = 20 Schillinge = 120 ₰ oder 240 Haller). Das Verhältnis des gld. zum ₶ ist etwa: 1 gld. = 1 ₶ 12 ₰. Der Goldwert des gld. ist etwa 8 M. unserer früheren Reichsmark. 1 »ort« = ¼ gld.

5) Diese Rechnungseinträge über eine »taffel« stehen zwar, soviel ich bisher sehe, in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Heiltumssarg, sie mögen aber gleichwohl wegen des vorkommenden Malernamens aufgenommen sein. Unklar ist auch noch, ob Rechnungseinträge aus den Jahren 1437/38 und 1440/41 sich auf diese »taffel« beziehen. Der erstere lautet: »Was paws zu der Taffeln kompt; Item man gab dem Schloßer 8 ₶ vom eysenberg (d. h. = werk), das dorzu gehort.« Die Rechnungsnotiz von 1440/41 besagt: Item 47 guld [ein] kost die Tafeln auf vnßer frawn alter, über die 25 guld., die man mir fert (früher) doran gab.«

6) Hans Heß, Schreiner, wird 1423 Bürger und Meister.

Item ich hab geben dem Endreß moler [7]) 15 guld., die sant ich Im bey dem sacristen am freitag post corporis Cristi (= 13. Juni 1438).

Item 10 guld. sant ich ym pey dem sakristen am Montag vor onder (!) fraun tag natyffitazz (= 1. September 1438).

Item 10 guld. sant ich im am Dornstag vor Dyonisy (= 2. Oktober 1438); procht im Mein knecht Rudolff.

Item 8 guld. sant ich im am nehsten tag noch aller sell tag (= 4. November 1438) pey dem sakristan, dem Fritzen.

Item 5 guld. gab ich im selber Katerine (= 25. November 1438).

Item 30 ₰ gab ich bibalezz (= Trinkgeld).

Item 5 guld. sant ich im an sant Endrezz obent (29. Novbr. 1438) pey dem Meschner Hansen.

Item 5 guld. gab ich seim knecht am Dornstag noch Lucie (18. Dezbr. 1438) do er daz tuch procht hinten an alltar.

Fol. 2 b. Was zu dem Sarch ist komen.

Item 25 gro[ß] löst man auz einem vergulten lintwurm.

Fol. 4 b. Auzgeben am sarch.

Item dedit 2 guld. vnd 4 groß an eim pecher.

Item ich dedit (!) 15 ℔ dem Schlosser auff die arbeit zu dem sarch.

Item 1 ort 2 guld. dem schreiner am sarch

Dedit mer 2 guld. am sarch dem s[ch]reiner.

Dedit Mer 10 ℔ dem schlosser.

Dedit dem slosser 8 guld. 48 ₰ suntag noch dem heiltum vnd was gar bezalt.

Summa außgeben am Sarch an golt 13 guld. 3 ort, an gelt 27 ℔ 16 ₰.

Item mer 282 guld. 3 ℔ 10 ₰ vnsernn heren auf das hauß [8]) fur 40 marck silbers [9]) vnd fur 6 lott, ye ein mark vmb 7 guld.

Item ich hab geben 100 vnd 10 guld[ein] dem Snitzer an 18 marck silbers; kom 1 mark fur 7 guld[ein] vnd 4½ schilling in gold.

Item mer hab ich In geben 70 guld[ein] fur golt, das sy kauft hetten Vrsule (= 21. Oktober).

---

[7]) Möglicherweise ist dieser personengleich mit Andreas Eysenploser (von Eichstätt?), der urkundlich 1418—1447 in Nürnberg genannt wird (vgl. meine Malernamen der Nürnberger Meister und Bürgerbücher usw., Rep. f. Kunstw., Bd. XXIX, nr. 85, 92 und 93). Ein Endres Moler (= nr. 92) lebte 1427 im Hause des Malers Berthold Landauer.

[8]) D. h. den städtischen Losungern in der Losungstube des Rathauses, den obersten Verwaltern der städtischen Finanzen.

[9]) Die Nürnberger Mark Silbers wiegt nach Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, S. 265, Anm., 240 g, ein Loth (der 16. Teil einer Mark) 15 g, 1 Quint (= ¼ eines Loths) 3,75 g. Die meisten Angaben nennen allerdings nur 237,50 g als Gewicht der Nürnberger Mark.

Item 200 guld[ein] gab ich dem Snitzer vnd Ratzen[10]) am freytag vor dem kristag (= 19. Dezember 1438).

[Item des silbers zu dem Ersten haubt zu dez heiltums weisung anno etc. [14]40 °, haben gewegen die rautten 3 mark 6 lott 1½ quinten silbers][11]).

Item die silbrein vergulten leisten wegen ein mark 2 lott ½ quintein.

Item die vergulten cuepfrein leisten vnd die vergulten lebenköpf wegen 24 Mark 11 lot.

Item mer ist komen zu dem Sarch an den vergulten silbrein leisten 5 lott vnd 1 quintein.

Item mir ist hynnen bliben von dem weißen abschrott (= Abfall) 6 lott minus 1 quinten.

Item 3 guld. 1½ ort löset ich auß eym lott perlen.

Item 3 guld. gevilen zum heylictum, do mans der herczogin von München weysate [12]).

Item ein guldein gab dy Heldin, witib.

Item ein guld. geltz gab Hans Schulmeister zum Sarch.

Item 4 guld. löst ich auß vergultem pruchsilber; ward mir geben zum Sarch.

Item 1 guld. löst ich auß ausgeslagem gold.

Item mir wart auß alten hallern vnd zubrochen silber 14 lot vnd 1½ quintein silbers.

Summa alles silbers, das man In geantwort hat, 42 mark vnd 4 lot on ½ quintein.

Fol. 5 a. Item was zu dem sarch ist komen.

[Item sy haben 42 Mark vnd 5½ Lot silbers zu dem sarch Kilyany (=8. Juli)][13].)

Item des Ersten gab ich dem Schnitzer einen pecher, der wigt on (= minus) ein quintein ½ mark Silbers; gab die Kuenn kusterin.

---

[10]) Ein Peter Ratzko findet sich erstmals 1429 unter den geschworenen Goldschmieden der Nürnberger Ämterbücher erwähnt. Sicherlich war er auch in diesem Jahre Meister geworden. Er ist freilich in der Meisterliste der Goldschmiede (Nbg. Bürger- und Meisterbücher im Staatsarchiv Nürnberg 1370—1429, Fol. 25^b alt) an einer ganz unpassenden Stelle zwischen viel älteren Meistern vorgetragen, lediglich aus Raummangel, die den eintragenden Schreiber zwang, den Namen irgendwo an einer freien Stelle einzutragen. Die gleiche Bewandtnis hat es mit dem Goldschmied Ulrich Pfann, der ebenfalls ganz unchronologisch vorgetragen wurde. Beide Einträge gehören offenbar nach dem »Wentzla Püdenstorffer Anno 1429«, gleichfalls ins J. 1429. Den Namen des Peter Ratzko konnte ich unter den Neubürgern nicht finden. Vielleicht ist er 1427 zugleich mit dem Schuster Hanns Racz eingewandert und war dessen Sohn. Ein Vikarius Nikolaus Ratzko (auch Razk geschrieben) erscheint 1404—1428 unter den Geistlichen an St. Sebald. Die Ehefrau des Goldschmieds wird einmal die »Retzin« genannt.

[11]) Das in eckigen Klammern Stehende ist gestrichen. Vermutlich verfiel aber die Gewichtsangabe über die Rauten (vgl. die gleich folgenden Angaben über die Leisten und die Löwenköpfe des »Sarches«) dem tilgenden Stifte zu Unrecht.

[12]) Könnte sich auf Margaretha, Witwe des 1435 † Herzogs Wilhelm von Bayern-München, beziehen, die 1441 Graf Ulrich von Württemberg heiratete. Sie weilte im August und wieder im Oktober 1440 in Nürnberg.

Item 12 guld. [vnd 24 ₰] [13]) lost ich auz der gürtel, die die Riglerin zu dem Sarch geschickt hett.

Item on ein qwintein ein ½ Mark aber dem Snitzer an einer schaln, die wazz pöß vnd dy waz des spitals.

Item 40 Mark schilbers (!) vnd 6 lott hot man von vndern (!) hern genumen, y[e] ein Mark fur 7 guld[ein], facit 200 vnd 72 (!) guld[ein] 3 ℔ 10 ₰.

Item 1 guld[ein] vnd 8 new schilling von den Schliken [14]), do Man in daz heyltum weysot.

Item 25 schilling dedit der Peckin tochter.

Item 3 guld[ein], daz ein wazz ein peyschlack von hertzog Ludweyg dem jungen [15]).

Item 10 guld[ein] gab Gabriel Tetzel zu dem sarch.

Item 3 guld. vnd 205 ℔ 10½ ₰ an nürnberger müncz schilling und pe hemisch zum heiltum weisung.

Item 11 ℔ 2 ₰ an augspurgern auch zu des heiltums weisung.

Item mer 24 ℔ 9 ₰ swartz geltz.

Item 5 ℔ 19 ₰ an alten hentlaten hallern.

Item 4 ℔ 2 ₰ an newen hallern.

Item mer 38 ℔ 12 ₰ an Newen gelt.

Nota die Summ geltz vom strich herabe [16]) ist worden zu des heiltums weisung Anno etc. 40°, auf dem Thabernakel vnd allenthalben.

Item 100 guldein von Hansen Albrechtz seligen auch zu dem sarch.

Item 14 guld. fuer das heftel, das des Sebolt Pfintzings was.

Item 4 guld. gefyllen, do man der kurfursten Ret daz heyli[g]tum weyset walpurgyß.

Summa 147 guld[ein] an gelt 295 ℔ 12½ ₰.

Item 4 guld[ein] vand ich Im stock penthecost[es].

Item 1 guld[ein] von Cunrad Salburtin

Item 4 guld[ein] gab Cuntz Hallers sun fur sein heftlein.

Item 6 guld[ein] gab Vlrich Rumel fur das perlin krentzlein.

Fol. 36 b. Waz zu dem Sarch ist komen.

---

[13]) Gestrichen.

[14]) Könnte auf Matthias Schlick und Ulrich von Sainsheim, dessen Schwager, passen, die im Frühjahr 1438 in Nürnberg waren, oder noch besser auf denselben Matthias Schlick und dessen Vetter Ulrich, die im Frühling 1440 dort verweilten.

[15]) Herzog Ludwig »der Höckerige« von Bayern-Ingolstadt, Sohn Ludwigs VII., der seinen Vater 1443 der Herrschaft beraubte, war im Herbst 1438 und im J. 1440 wiederholt in Nürnberg.

[16]) Der Strich findet sich oben nach den Worten »gab Gabriel Tetzel zu dem sarch«.

[17]) D. h. der Heiltumsstuhl am Schopperhaus am Markt, von dem aus die Reichskleinodien und Heiltümer gezeigt wurden.

Item 3 guld[ein] vnd 2 peyschleg gevil zu dem heiltum, do man ez zeigt margraven vnd dem jungen herczog Ludwig [18]).

Außgebpuch [14]40 [19]).

Nota was mir zu dem Sarch ist worden am Cristag (25. Dezember) vnd sand Stephanstag (26. Dzbr.) vnd an Sandt Johanstag (27. Dzbr.) 100 vnd 58 ℔ alt an gold vnd an gelt, darunter was eins teils news geltz vnd 23 klainot an einer Schnur.

Item ich dedit 3 guld[ein] do von zu trinkgelt den goltsmidknechten.

Ich ich dedit mer do von 6 ℔ 16 ½ ₰ fur das mol dem leßmeister zu den parfußen und den goltsmiden, die den sarch haben gemacht.

Item ich hab aber geben dem Hansen Snitzer hundert guld. an jorsobent (31. Dezember); dy hot mir gelihen der Matezz Ebner [20]).

Item mer ist mir worden zu dem sarch am newen Jarstag (= 1. Januar 1441) 26 ℔ new vnd altz geltz.

Item mir ist worden zu dem sarch am oberst abent (= 5. Januar 1441) 4 guld[ein] von der von Prawnsweick vnd irer swester zu dem heiltum [21]).

Item 2 guld[ein] gab die Lucas Kemnaterin vnd die Retzin, goltsmidin.

Item mer gevil 16 ℔ altz vnd news geltz gevil am oebersten (= 6. Januar 1441) zu dem sarch.

Item 49½ guld[ein] sant ich den goltsmiden pey dem kornschreyber am eritag nach obersten (= 10. Januar).

Item 10 guld[ein] dem Snitzer am sarch, procht im kornschreyber am Mitwoch noch Erhardi (11. Januar); also sein sy gar czalt am sarch.

Item 3 guld[ein] an dem hüt vber den sarch dem Nurenberger [22]).

Item 6 guld[ein] dem Lucas moler [23]), das er In innen hett gemolt mit den ploben sternen an dem sarch.

[18]) Vgl oben Anm. 15.

[19]) Diese Ausgabeposten für 1440 befinden sich auf der Innenseite des vorderen Einbanddeckels.

[20]) Ratspfleger des Hlg. Geistspitals.

[21]) Die Markgräfinnen Cäcilia und Dorothea von Brandenburg, von welcher erstere an Herzog Wilhelm von Braunschweig, letztere an Herzog Heinrich von Mecklenburg verheiratet war.

[22]) Der Schreiner und Büchsenfasser Hans Nüremberger, ein vielgenannter Nürnberger Werkmann, wurde 1426 Bürger, 1427 Meister, † 1477. Er scheint eine besondere Geschicklichkeit im Lafettenbau für Geschütze (»püchsen«) gehabt zu haben; 1448 erbat ihn sich Herzog Sigmund von Österreich auf 3 Monate nach Innsbruck, um einige Geschütze zu »vassen«; 1457 schlug ihm Nürenberger eine solche Bitte ab, dagegen ging er im gleichen Jahre zu Pfalzgraf Friedrich nach Heidelberg. 1444 war er gemeinsam mit dem Büchsengießer (?) Konrad Velensmid in Ulm, wo sie für die Stadt »etliche abenthür zu der wer gießen und zurichten« sollten. Auch in Augsburg waren die beiden Nürnberger Werkleute damals tätig. Im J. 1451 erhielt er von dem Kirchenmeister Stephan Schuler der Frauenkirche 14 fl. Rh. dafür, daß er »daz stul (= Gestühl) in dem chor (sc. der Frauenkirche) wider auzbereyt vnd vernewt« hatte (Kirchenrechnungen 1449/51, Ausgaben 1451, Fol. VI^a). (Auch Hans Scheßlitzer war damals für diese Kirche tätig. Vgl. Rep. f. Kw. XXXVI, S. 329.)

[23]) Meister Berthold Landauer besaß einen Sohn namens Lukas (vgl. m. Aufsatz, Rep. f. Kw. XXVI, S. 326).

[Item aber 8 ℔ dem Nurenberger von des hütz wegen [24].]

Item 2 guld[ein] vnd 26 ₰ fur an ein dritaill 11 eln rotz scheters[25]) vber den hut.

Außgeb puch [14]41.

Malern. Item ich hab geben dem Lucas moler 12 guldein an dem hut vber den sarch.

dedit im aber 5 guld[ein] an dem huet, sant ich im alz pey dem Henslein Meßner.

Item 10 ℔ 12 ₰ gab Cunradus dem Vlrich moler[26]) vom gemeld in der sutten (=Krankenstube des Spitals) vnd vor dem Sacrament Simonis et Jude. (=28.X.)

Item 4 guld[ein] gab ich dem Lucas moler am hutt, der ob dem sarch hangt, die man Im vor her schuldig was gewest.

Item 24 ₰ gab ich dem Clügel[27]) maler von der figur zu molen in der sutten.

Summa 21 guld[ein] vnd 11 ℔ 6 ₰.

---

[24]) Gestrichen.

[25]) Eine Art Leinwand.

[26]) Vermutlich der Maler Ulrich Schnitzer.

[27]) Ein vom Spital vielbeschäftigter Maler oder doch eher Handwerker. Vgl. Spitalrechnungen 1444/45: Moler. Item 36 ₰ gab Ich dem Klügel moler für allerley pesserung.

Desgl. 1445/46: Moler. Item dedit 8 guld. dem Klügel moler auff die engelflügel zu machen; und er ist noch nicht gar bezalt vnd stet piß auf den außspruch.

Item dedit 8 guld. dem Klügel moler, an den engelflügeln; vnd wart alzo gancz bezalt.

Item dedit 18 ℔ dem aufdrücker für die newen engelgwant, die man macht corporis Christi.

Summa der Moler kost etc. 16 fl. vnd 18 ℔ n[ew].

Desgleichen 1446/47:

Der Moler kost: Item dedit 60 ₰ dem moler vom sarch zu pesern.

Item dedit 4 ℔ dem moler von trinitatem an des predigers hauß zu molen.

Item dedit 12 ℔ dem moler hinter dem Mathes Ebner von sandt Elspeten pild ob dem thor zu molen vnd 7 ₰ dem knecht trinckgeltz.

Summa 18 ℔ 19 ₰.

Schreiner: Item dedit 28 ₰ dem schreiner vom sarch zu pessern.

Desgleichen 1448/49, Fol. 52 b, Moler: Item dedit 3 ℔ 23 ₰ dem Klügel moler von den Ramen zu leymen vnd von den Secken zu zaichen; nam ein die Pelhoferin am mitwoch post Symon et Jude.

Ein »Conrat Klügel« war 1392 bei der Bemalung des Schönen Brunnens tätig neben einem Meister Rudolff (vgl. meinen Aufsatz »Meister Heinrich der Parlier und der Schöne Brunnen«, Jahresber. des Hist. Ver. v. Mittelfranken, 1905, S. 84 und Anm. 1).

Das Spital beschäftigte fortgesetzt Nürnberger Maler, wenn auch mit meist unbedeutenden Arbeiten. So z. B. Stephan Zütsch (vgl. meine Nürnbg. Malernamen, Rep. f. Kw. Bd. XXIX, Nr. 300, wonach dieser 1452 Bürger in Nürnberg wurde. Dieser erhielt laut Rechnung 1455/56 8 ₰ »von 2 lemlein zu moln«. Am Samstag nach Aegydius (3. September) 1457 wurde ein Vertrag mit ihm geschlossen, »das er das gehaewß vor dem Sacrament sol malen, In maß Im herr Hanns Steinhawser vnd meister Hanns Snytzzer vnd der Storr, Spitalmeister, furgeben haben; darvmb sol man Im geben 20 guld. dixit Storr sabato eodem«. Am gleichen Tage erhielt er noch 7 gld. »von den flugeln zu malen, zu der Newen Orgel gehorend«. Im J. 1458 hatte er acht »stayne pild in dem kor« zu faßen und zu malen, wofür er am Freitag nach vincula Petri (4. August) 8 gld. erhielt. Im gleichen Jahre empfing er auch weiter 12 gld. 48 ₰ »fur sein arbeit zu malen n den zwayen kören oben an dem gewelb ein propheten zu faßen vnd die 4 pild vor dem Sacramentgehewß

Bemerkt sei noch, daß der Goldschmied Hans Scheßlitzer auch sonst für das Spital tätig war. Abgesehen von allerlei Kleinarbeit erwarb dieses im J. 1448 ein Kruzifix von seiner Hand, das am Vorabend von Jacobi (24. Juli) »auffgesetzt« wurde, um 180 fl. Rheinisch [28]).

---

vnd dye sewlen zu mermeliren, die Fronica mit den engeln, vnd leysten Im fronpogen, vnd sol auch tebich hinter dy staynen pilde im kor machen, als herr Hans Stainhawser außgesprochen; vnd ist alles gantz zalt worden mit den vorgeschriben 12 guld. feria secunda post nativit. Marie« (= 11. September). Bemerkenswert sind noch zwei Rechnungseinträge von 1459: Item dedit 3 guld. dem Steffan Zütschen, möler, an seiner arbait von der vrstend ob dem Sacramentgehaewß sabato post Marcii (= 28. April) vnd restat im noch 3 guld. doran; und nochmals: Item dedit 3 guld. Maister Steffan Zützschen, moler, an seiner arbait von der vrstend; vnd ist davon gantz zalt worden 3ª feria Bonifacii (5. Juni). Sehr häufig wird sodann in den Jahren 1457, 1459 und 1460 ein »Meister Gerhart moler« und dessen Ehefrau, ebenfalls eine Malerin, wahrscheinlich Gerhart (oder Erhart) Hübsch (vgl. meine Malernamen, Rep. Bd. 29, Nr. 174, 175 und 176). Seine Tätigkeit scheint aber fast noch mehr als bei Zütsch eine handwerkliche gewesen zu sein. 1459 hat er den »hymelitz in abseitten der kirchen« zu »verben« und Sterne daran zu malen. Vielleicht interessieren aber die Einträge über die Malerin. Am 15. Januar 1457 empfängt Gerhart Molerin 30½ ℔ »von dem Molen am kor außweindig des Sacramentz« und am 31. August 1464 »vom Sacramentgehewß zu molen 12 ℔ n. 12 ₰, endlich am 28. Septbr. gl. J. 20 ℔ 17 ₰ »von einem Crucifix in ein meßspuch vnd von 7 Engeln new zu fassen«. Künstlerisch wichtiger ist vielleicht die Tätigkeit eines Malers Hans Haller 1459 für das Spital. Die Rechnung von diesem Jahre vermerkt eine solche wiederholt: Item dedit 8 ℔ dem Hanns Haller, moler, von der arbait ob dem predigstüll 5ª vor Viti (= 14. Juni), dann gleich darunter: Item dedit 4 ℔ dem Hansen Moler von dem grosen Crucifix ob sant Kathrein altar vnd von dem crucifix auff dem Newen kirchoff 5ª feria vor Johannis Bapt. (= 21. Juni), endlich weiter unten nochmals: Item dedit 3 ℔ 4 ₰ dem möler Haller fur sein arbait an dem predigstüll vom Tawffen Joh[annis] im Jordan 5ª post Margarete (= 19. Juli). 1464 wird noch ein Vlrich Snitzer, moler, erwähnt; er erhielt 64 ₰ »von etlichen Engeln zu molen und wappen zu peßern«.

[28]) Spitalrechnung 1448/49 Fol. 11: Die schuld, die der Spital schuldig ist: Item man tenetur dem Hans Snytzer fur das Crucifix 180 guld[ein] vnd wart auffgesetzt vigilia Jacobi apostoli (= 24. Juli 1448).

Ebenda Fol. 12ª: Fur das krewtz.

Item dedit 60 guld. der Hansen Snitzerin, goltsmidin, an dem krewtz beezalt vigilia Assumpcionis Marie virg[inis] (= 14. August).

Item dedit 100 guld. Ren[ensium] dem Hansen Snitzer, goltsmid, an dem krewtz 4ª post Judica (= 2. April 1449).

Restat Im noch 20 guld.

Summa summarum par außgeben fur das krewtz facit 160 guld.

Rechnung 1449/50, Fol. 85[b]:

Item man tenetur noch dem Hansen Snitzer, goltsmid, 20 guld. an dem großen Crucifix, das man von im kaufft hat Anno 1448 vmb s. Jacobi tag des zwelffpoten vmb 180 guld.

Meinen Mitteilungen über das von Scheßlitzer für Kaiser Friedrich 1454 gefertigte und von den Ratsherren Nikolaus Muffel und Georg Derrer nach Regensburg verbrachte goldene Kreuz (vgl. meinen Aufsatz Anm. 1) kann ich jetzt noch anfügen, daß das Kreuz auf einem mit 4 Pferden bespannten Wagen mitgeführt wurde. Ein Rechnungsnotat über die Reise der beiden Ratsherren vermerkt: Item ein wagen mit 4 pferden, der das kreutz dem keißer furt vnd dopei ein knecht vnd der koch auf demselben wagen.

NEUE BEITRÄGE ZUR KENNTNIS MITTELRHEINISCHER LETTNER DES XIII. JAHRHUNDERTS.

VON

WERNER NOACK

Mit 9 Abbildungen.

Seit dem Erscheinen meiner Zusammenstellung mittelrheinischer Lettner des XIII. Jahrhunderts [1]) hat das Material einige wichtige Bereicherungen erfahren, die ich in folgendem kurz besprechen möchte. Der dem Mainzer Dom gewidmete, von Rudolf Kautzsch und Ernst Neeb bearbeitete Band des hessischen Kunstdenkmälerwerkes [2]) bespricht die beiden ehemaligen Lettner des Domes auf das sorgfältigste und ausführlichste unter Berücksichtigung aller in Betracht kommenden Gesichtspunkte. Besonders wertvoll sind die zuverlässigen Feststellungen über Material, Erhaltung, Bemalung usw. Der Abschnitt über die Lettner wird durch einen Aufsatz Neebs in der Mainzer Zeitschrift [3]) ergänzt, der vor allem ausführliche Auszüge aus den Domkapitelprotokollen bringt, die im Inventar selbst nur summarisch im Nachtrag behandelt werden konnten.

In beiden finden sich über die Gestaltung des Mainzer Westlettners wesentliche neue Nachrichten. Bisher hat man diesen Lettner, eine ältere Arbeit des großen Naumburger Meisters [4]), nach dem Vorbild des Naumburger Westlettners rekonstruiert [5]): »Er stellte eine nicht sehr tiefe Bühne dar, entweder mit Vorder- und Hinterwand oder vorn offener Arkade; in der Mitte war der Eingang, in dessen Giebel der Weltenrichter thronte; an den Giebel schlossen sich rechts und links die Reliefs an (wie in Naumburg), die die vordere Brüstung der Bühne schmückten; an der Rückseite des Aufbaues befanden sich die beiden Treppen, die zur Bühne emporführten« [6]). Nun erzählt Bourdon [7]): »Vor Zeiten sah man innerhalb des

---

[1]) Im dritten Bericht (des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft) über die Denkmäler deutscher Kunst, Berlin 1914, S. 130—139, Taf. 1—22. — Im folgenden angeführt als »Denkmälerbericht«.

[2]) Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen. Stadt und Kreis Mainz. Bd. II, Teil I: Der Dom zu Mainz von Rudolf Kautzsch und Ernst Neeb. Darmstadt 1919. S. 46—48, 147—153, 159—161. Abb. 75—77. Taf. 33. 35. — Angeführt mit »Kautzsch«.

[3]) E. Neeb: Zur Geschichte der heutigen Chorbühnen und des ehemaligen Lettners im Westchor des Mainzer Domes. Mainzer Zeitschrift, Jahrgang XI, Mainz 1916, S. 38—46. 6 Abb. — Angeführt mit »Neeb«.

[4]) Denkmälerbericht S. 135. — Kautzsch S. 152. — Auch Bergner (Naumburg und Merseburg. Berühmte Kunststätten, Bd. 47, Leipzig 1909, S. 31 u. 53) erklärt den Mainzer Weltenrichter als ein Frühwerk des Naumburger Meisters, entstanden auf dem Rückweg von Frankreich.

[5]) Denkmälerbericht S. 133 f. — Kautzsch S. 151. Hier auch in Abb. 76 Versuch einer zeichnerischen Rekonstruktion des Türfeldes und der anschließenden Brüstungsstücke.

[6]) Kautzsch S. 150.

[7]) Epitaphia in Ecclesia Metropolitana Moguntina, 1727; nur handschriftlich in einer Reihe von Abschriften in Mainz (Stadtbibliothek, Seminar) und München (Staatsbibliothek, Ms. Cod. lat. 10447). — Kautzsch S. 153. — Neeb S. 39; hier auch (Abb. 1) eine Zeichnung des Schlußsteines von S. Emmeran.

Lettners an einem Gewölbe das Bild eines Mannes, der Arme und Beine so ausstreckte, daß er ein (Andreas-)Kreuz darstellte. Er hielt in der rechten Hand eine Wage, in der linken zwei Krüge. Der rechte Fuß trat auf einen Drachen, der linke auf einen Löwen. Ein Schriftband enthielt die Worte: quatuor hic posita: mixtura, leo, draco, libra signant temperiem, vim, jus, prudenter habentem.« Also offenbar ein Schlußstein mit der Darstellung der Vereinigung der vier Kardinaltugenden. Eine ganz entsprechende spätere Figur findet sich in Mainz im Chorgewölbe der Emmeranskirche, die doch wohl von dem Lettnerschlußstein ikonographisch abhängig ist [8]). Bourdon sagt ausdrücklich, daß sich dieses Gewölbe — es kann sich nur um ein Kreuzgewölbe handeln [9]) — »in vestibulo et exitu chori« befand: er verläßt bei

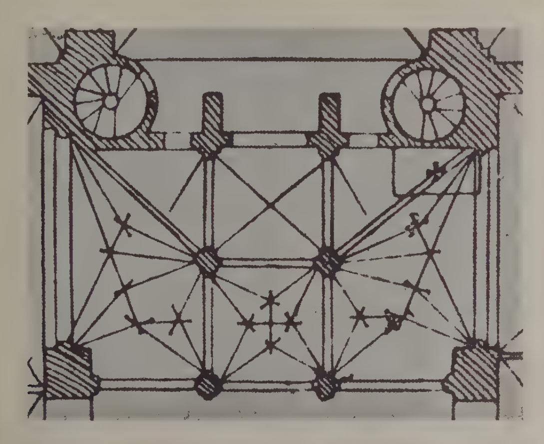


Abb. 1. Ausschnitt aus dem Erbschen Grundriß der Aschaffenburger Stiftskirche von 1625.

seinem Rundgang durch den Dom den Westchor gewissermaßen durch diese Ausgangshalle nach dem Mittelschiff hin [10]). Der Form des Schlußsteines nach zu urteilen — die Figur muß, wenn man nach dem Stück in S. Emmeran schließen darf, noch beträchtlich auf die Rippen übergegriffen haben — hat es sich um ein recht ansehnliches Gewölbe gehandelt; jedenfalls war in einer vorn offenen Arkade unter einer nicht sehr tiefen Bühne (s. o.) kaum Platz dafür. Wahrscheinlich ist es das Mittelfeld des Lettnergewölbes gewesen; der Eingang wird sich in der Mitte

Anm. 4, S. 47 gibt an, daß Bourdon 19. November 1700 mit einer Domvikarie investiert wird und 9. Dezember 1748 stirbt. Er hat also vielleicht vor 1680 den alten Lettner noch gesehen, sicher aber von Augenzeugen über ihn hören können. Jedenfalls läßt die genaue Beschreibung vermuten, daß er den Schlußstein noch irgendwo selber gesehen hat.

[8]) Eine ähnliche Darstellung, um 1500, im Gewölbe der Portalvorhalle der Ritterkapelle in Haßfurt. Vgl. die Kunstdenkmäler des Kgr. Bayern, Bd. III. Unterfranken und Aschaffenburg, 4. Heft: Bezirksamt Haßfurt. München 1912. S. 62, Abb. 35.

[9]) Kautzsch S. 153, Anm. 2.

[10]) Neeb S. 39.

der Rückwand befunden haben. Denn wäre er doppeltürig angelegt gewesen und hätte unser Schlußstein in einem Seitenjoch gesessen, dann müßte in dem zweiten, entsprechenden Joch ein ähnlicher Schlußstein sich befunden haben; was für eine Darstellung aber dafür in Betracht zu ziehen wäre, ist nicht erfindlich.

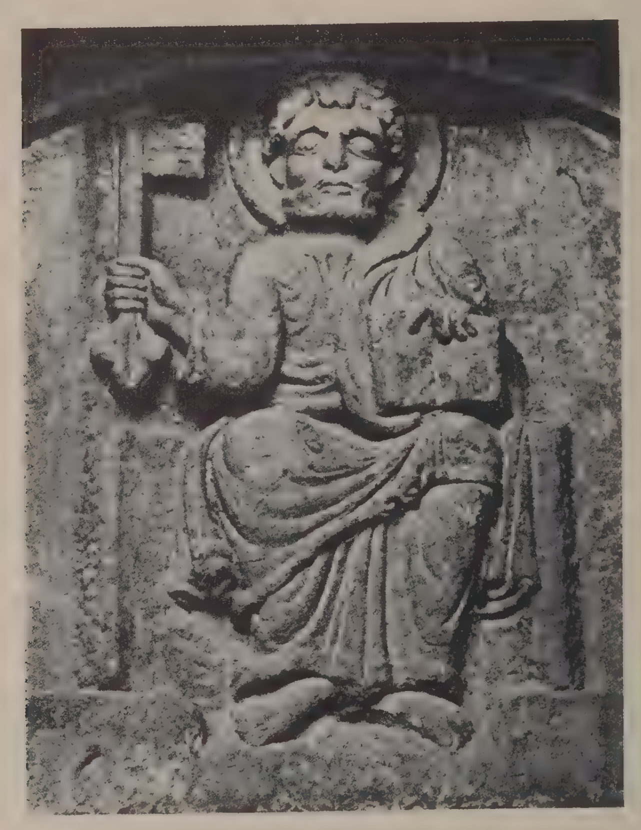


Abb. 2. Gelnhausen, Peterskirche.

Weiter erfahren wir aus den Domkapitelprotokollen [11]) noch einiges über diesen Lettner. Er ist baufällig geworden und »hin und wieder gerissen«, sodaß 1680 ein Gerüst unter ihm errichtet und neue marmorne Säulen eingezogen wurden. Am 1. Juni 1680 wird über mangelhafte Ausführung der Ausbesserungsarbeiten Klage geführt: Die neuen Säulen waren zu schwach, hatten also eine erhebliche Last, ohne Zweifel ein Gewölbe zu tragen, was auch daraus geschlossen werden kann, daß der Lettner zu der Auswechselung mit einem Gerüst abgestützt

[11]) Protokolle des Mainzer Domkapitels. Bd. 43 f. Würzburg, Kreisarchiv. — Neeb S. 39.

werden mußte. Zuletzt wird beschlossen, den Lettner ganz abzubauen »und nur die innere Mauer stehen zu lassen, damit der hohe Chor verschlossen bleibe« [12]). Neeb schließt daraus, »daß wir ähnlich wie beim Mainzer Ostlettner auch beim Westlettner an einen schmalen, gewölbten Einbau zu denken haben, der sich vor eine massive, nur in der Mitte geöffnete Rückwand legte; er bestand aus einer Reihe von Jochen, die nach dem Mittelschiff hin auf Säulen ruhten. — Das mittlere Joch (Bourdons vestibulum et exitus) sprang aus der Flucht der übrigen etwas vor« [13]). Zu einem ähnlichen Ergebnis sind wir oben gekommen, nur glaube ich wenigstens für das Mitteljoch eine beträchtliche Tiefe annehmen zu dürfen, was aber auch Neeb andeutet. Bei dem Rekonstruktionsversuch des Ostlettners [14]) wird eine tiefe Bühne auf dreirechteckigen Kreuzgewölben angenommen, im Mitteljoch die Rückwand geschlossen, in den Seitenjochen Doppeltüren. Aber der Ostlettner stand mit seiner gleichmäßig breiten Bühne zwischen den glatten Seitenwänden des Ostchors, während der Westlettner zwischen die beiden östlichen Vierungspfeiler eingespannt war [15]), also keinesfalls in gleicher Weise seitlich angelehnt sein konnte. Liegt es da nicht nahe, anzunehmen, daß er den andersgearteten Bedingungen entsprechend seitlich dreieckige Joche hatte, seine Bühne also in drei Seiten des Sechsecks gegen das Mittelschiff vorgebaut war? Das Giebelfeld mit dem Weltenrichter, das wir für den Lettner als vollständig gesichert anzunehmen haben, läßt sich auch mit dieser Form des Lettners vereinigen, wenn man einen Durchgang im Mitteljoch annimmt [16]). Wir wollen diese Frage erst am Schluß weitererörtern, wenn wir den Aschaffenburger Stiftslettner betrachtet haben werden.

[12]) Neeb S. 39.

[13]) Neeb S. 40.

[14]) Denkmälerbericht S. 139 f. Taf. VI u. VII. — Kautzsch S. 159 f.

[15]) Diese Behauptung soll später noch begründet werden.

[16]) Nach Greischel (Walther Greischel: Die sächsisch-thüringischen Lettner des dreizehnten Jahrhunderts. Freiburger Dissertation. Magdeburg 1914, S. 33. 58 f. und gelegentlich) ist der eintürige Lettner die französische Form; sie findet sich bei demselben Meister am Naumburger Westlettner. Deutschland hat mit wenigen Ausnahmen zweitürige Lettner mit dem Kreuzaltar in der Mitte: außer den bei Greischel angeführten Beispielen in der Mainzer Gegend noch der Mainzer Ostlettner, Gelnhausen, Aschaffenburg, Seligenstadt, Schotten, Friedberg (vgl. den Denkmälerbericht). — Für die Zusammenhänge zwischen Mainz und Naumburg bringt Greischel (S. 87, Anm. 9) eine sehr interessante ikonographische Beobachtung: In Naumburg sind am Westlettner Szenen aus dem Leben Christi mit dem Höhepunkt in der Kreuzigung dargestellt, wie es bei entsprechenden französischen Lettnern des XIII. Jahrhunderts offenbar ganz gebräuchlich war. Die gemalte Darstellung des Weltenrichters im Naumburger Giebelfeld gehört in ein anderes Programm: Das Jüngste Gericht, wie es bei dem aufs engste verwandten Mainzer Westlettner dargestellt ist (Greischel bezieht sich dabei für die stilistischen Zusammenhänge auf die Feststellungen Vöges in seinem Vortrag über »Deutsche Plastik des XIII. Jahrhunderts«. Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin, Bd. V, 1905, S. 29). Er fährt dann fort: »Der Naumburger Meister hatte den außerordentlichen Gedanken, den Kruzifixus an das Türkreuz zu heften. Er mußte dann für den Giebel ein anderes Thema finden, und er übertrug die Darstellung, die er in Mainz an dieser Stelle gesehen hatte (wir können jetzt nach den Untersuchungen im Denkmälerbericht und bei Kautzsch richtiger sagen: die er selber in Mainz an dieser Stelle geschaffen hatte) nach Naumburg, wo sie zum Thema des Brüstungsreliefs nicht so gut paßten, wie in Mainz.«

Auch über einige weitere Figuren des Lettners sind wir noch unterrichtet. Nach einer Notiz Schneiders [17]) besagt der Ordinarius sive Reg. Praesentiarum secundum chorum ecclesie Maguntine: Electo episcopo . . . fit proclamatio per Decanum ecclesie Maguntine ad populum super »Sinagoga« uf dem lettner in loco in quo cantatur Evangelium in festis dominorum [18]). Zu einer Synagoge ist als Gegenstück eine Ecclesia zu ergänzen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Figuren von Anfang an zum Lettner gehörten, also auch vom Lettnermeister geschaffen waren. Sie mögen an den beiden Eckpfosten des mittleren Vorbaus rechts und links vom Eingang gestanden haben. Auch in Naumburg finden sich an dieser Stelle Kon-



Abb. 3. Aschaffenburg, Stiftskirche.

solen für Statuen [19]). Weiterhin berichtet Bourdon [20]), daß bei dem Ausgang vor dem Annenaltar an dem alten Aufbau des Chores sich die Standbilder von sieben »Bischöfen« befanden [21]). Der Annenaltar ist 1624 gestiftet und befindet sich an

[17]) Mainz, Stadtbibliothek, fasc. 69 seines Nachlasses; die angeführte Stelle auf fol. 230 der Kopie Schneiders.

[18]) Kautzsch S. 153.

[19]) Kautzsch S. 151, Bemerkung zu Abb. 76.

[20]) Kautzsch S. 152.

[21]) S. 18 der Münchener Abschrift: In antiqua chori structura et exitu ante altare S. Annae erant parieti affixae septem statuae Episcopales duae priores Palliis carentes, aliae Pallio, mitra ac pedo ornatae; et legebantur hi versus antiquioribus litteris: jus, mansuetudo, pugna finis, bonus ordo, germen honestalis operum fructus Pietatis, exemplum fidei virtus et amor deitatis in mercede pari dant nobis glorificari.

der Westseite des nordöstlichen Vierungspfeilers [22]). Die Angabe läßt den Schluß zu, daß sich an der Stelle der barocken Chorbühnen auch an den gotischen Lettner schon seitliche Schranken zwischen Vierung und Querarmen anschlossen, was auch aus liturgischen Gründen wahrscheinlich ist; Kautzsch [23]) stellt zwischen dem Mauerwerk des XVII. Jahrhunderts Stücke fest, deren Quadern ähnlich denen der Wendeltreppen behandelt sind, und hält es für wahrscheinlich, daß beim Neubau der Chorbühnen altes Material von Seitenschranken des XIII. Jahrhunderts wieder verwendet wurde. Neeb erörtert eingehend, ob diese Schranken an der Stelle der inneren oder der äußeren Wand der heutigen Chorbühnen gestanden habe, ohne zu einem abschließendem Resultat zu kommen [24]). Jedenfalls scheint die Nordschranke westlich vom Annenaltar zunächst von einer Tür durchbrochen gewesen zu sein; weiterhin waren dann an ihr die sieben Bischofsstatuen angebracht [25]). Ob diese noch aus dem XIII. Jahrhundert stammten, ob sie vom Lettnermeister selbst herrührten, oder ob sie später zugefügt sind, ist nicht zu ersehen. Auch die Deutung der Figuren ist unklar; bezieht sich vielleicht die von Bourdon angeführte ältere Überlieferung auf die sieben Tugenden, die ursprünglich hier gestanden haben könnten und erst später durch die Bischöfe ersetzt worden wären? Dann könnten wir für die Südseite entsprechend die Darstellungen der sieben Laster annehmen. Zu dem

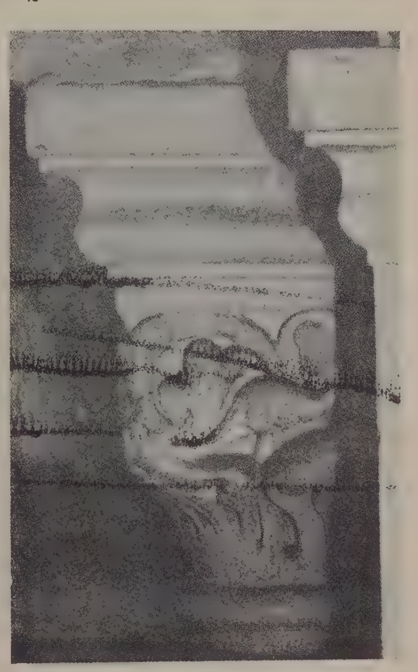


Abb. 4. Gelnhausen, Peterskirche.

[22]) Grundriß des Domes um 1745 in Valentin Friedrich Freiherr von Gudenus: Codex Diplomaticus sive anecdotorum res moguntinas etc. illustrantium, Bd. II, Francoforti 1747, bei S. 728. — Kautzsch S. 4, Abb. 1. — Neeb S. 43, Abb. 5.

[23]) S. 152.

[24]) S. 43. — Gudenus a. a. O. II, S. 742 bemerkt zum Annenaltar: prostans intra (olim extra) chorum maiorem. Der Altar könnte also »einst«, d. h. vor der Erbauung der Chorbühne 1683, außerhalb der gotischen Schranken gestanden haben; die oben erwähnte Tür vermittelte dann den Zugang zu ihm. Es ist aber auch möglich, »daß der Altar ehemals an einem ganz anderen Platze irgendwo im Dome selbst aufgestellt worden war und erst später 1624 (in neuer Gestalt) an den Vierungspfeiler versetzt wurde« (Neeb S. 48, Anm. 20).

[25]) Kautzsch (S. 153) nimmt als wahrscheinlich an, daß es Hochreliefs waren; Bourdon spricht aber ausdrücklich von Statuen, und auch das Domkapitelprotokoll vom 17. März 1687 erwähnt sie als »bischöfliche statuas« (s. u.).

ikonographischen Programm des Lettners selbst, dem Jüngsten Gericht, würden die Tugenden und Laster, ebenso wie Ecclesia und Synagoge, ausgezeichnet passen. Aber das ist natürlich reine Vermutung.

Wir haben oben bereits gesehen, daß am 1. Juni 1680 beschlossen wurde, den Lettner abzubrechen. Ob dieser Beschluß sofort ausgeführt wurde, wird nicht berichtet. Jedenfalls wird über den Neubau weiter verhandelt. Nach dem Sitzungsbericht vom 19. März 1681 soll »eine neue faciata nach dem jüngst vorgezeigten Risse« errichtet werden. Bald darauf wird wieder von einer neuen Fassade an das Toxal gesprochen [26]). Mit »Toxal« [27]) ist offenbar der alte Lettner gemeint, von dem ja nach dem früheren Protokoll die Hinterwand zur Sicherheit des Chores zunächst stehen bleiben soll. Spätestens im Sommer 1681 wurde zum Abbau des alten Lettners geschritten, denn am 2. August 1681 wird bestimmt: »von den am Toxal im Dhomb abgehobenen Bildern und Steinen ist dem Stifte ad St. Albanum das Beste zu einer Communikantenbank und sonsten in die neue Kapelle, das übrige aber Meister Clemens Steinmetz, soviel er von Nöten haben wird, zu dem neuen Toxal abfolgen zu lassen« [28]). Man sucht also das alte Material möglichst auszunutzen. Vielleicht ist damals bereits der Weltenrichter am Tympanon des Südostportals angebracht worden. Auch den Schlußstein mit den Kardinaltugenden wird man aufgehoben haben, so daß Bourdon ihn noch sehen konnte. Vor allem aber kommt jetzt Klarheit in die Überlieferung von der Herkunft des Jüngsten Gerichts. Die beiden erhaltenen Reliefs kamen 1832 aus dem Garten der Kapuziner in das Kapitelhaus des Doms, 1839 in den Kreuzgang [29]); Schaab versichert auf das bestimmteste, daß die Kapuziner sie aus S. Alban hatten. Die alte S. Albanskirche war nach der Zerstörung im Jahre 1552 in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts als Steinbruch benutzt und allmählich ganz abgetragen worden; von ihr holten sich schon 1621 die Kapuziner Steine zum Bau ihres Klosters [30]). An der Stelle, wo einst ihr Hochaltar gestanden hatte, ließ der Stiftspropst Christian Rudolf von Stadion 1684 eine kleine Kapelle bauen, die 1793 bei der Belagerung von Mainz zerstört wurde [31]).

---

[26]) Neeb S. 40.

[27]) Neeb S. 47, Anm. 7: Toxal = eigentlich Doxal, mancherorts übliche Benennung des Lettners, weil von ihm aus zuweilen liturgische Gesänge (Doxologien = Lobpreisungen) aufgeführt wurden. — Heinrich Otte: Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. 5. Auflage, I. Bd. Leipzig 1883, S. 51.

[28]) Neeb S. 40 f.

[29]) Kautzsch S. 150 nach Schaab. — Die richtige Benennung der Reliefs hat in der Tat Schneider wieder erkannt (Kautzsch S. 149, Anm. 2) in einem Aufsatz »Zur Kreuzeskunde« im Correspondenzblatt des Gesamtvereins der Deutschen Geschichts-und Altertumsvereine, Bd. 23, Darmstadt 1875, S. 45; auch Lotz, Kunsttopographie Deutschlands, Bd. II, Cassel 1863, S. 264 erklärt sie mit Fragezeichen für Gruppen der Seligen und Verdammten aus einer Darstellung des Jüngsten Gerichts.

[30]) E. Neeb: Zur Baugeschichte der St. Albanskirche bei Mainz. Mainzer Zeitschrift, Jahrgang III, Mainz 1908, S. 87.

[31]) Neeb S. 41 und Baugeschichte S. 88.

Das ist die »neue Kapelle«, in die die Reliefs aus dem Dom gekommen sein müssen und von wo sie, vielleicht erst im späten XVIII. Jahrhundert schon zu Lebzeiten Schaabs, in den Garten der Kapuziner gelangten [32]). Wir wissen durch die Domkapitelprotokolle noch von anderen zum Lettner gehörigen Stücken, die in dieser Albanskapelle wieder verwendet wurden: In der Sitzung vom 17. März 1687 zeigt der Domdechant (Christian Rudolf von Stadion) an, »daß er einige bischöfliche statuas, so im Dome gestanden, durch die Veränderung des hohen Chores aber hinweggeben worden und also nunmehr in keinem Gebrauche mehr wären, zu sich genommen und auf seine neuerbaute Capell in Monte St. Albani stellen lassen wollte«, was genehmigt wurde [33]). Inzwischen war man nämlich dazu übergegangen, auch die Seitenschranken durch barocke Neubauten zu ersetzen. Nachdem am 10. April 1682 der Bau der Mittelschranke als »fast fertig« angegeben war, wird vom 2. Dezember 1682 an über die Fortführung des Baues verhandelt, wobei der Baumeister Clemens Hink sich wieder ausbedingt, daß er »die alten Steine, soviel dienlich, dazu brauchen möge« [34]). Das ist eine willkommene Bestätigung für die Beobachtung Kautzschs [35]), daß bei den Chorbühnen altes Steinmaterial wieder verwendet wurde (s. o.); die Treppentürme standen noch vom Lettner selbst her zur Verfügung, da sie bei dem fassadenartigen Mittelstück der neuen Schranken nicht hatten verwendet werden können.

Neeb führt den Nachweis [36]), daß der ursprüngliche Standort des Hochaltars nahe am westlichen Ende des Westchores in der westlichen mit drei Seiten des Sechsecks ausspringenden Concha war, bis er 1681 unter die westliche Vierungskuppel transferiert wurde. Seiner Lage nach hätte der gotische Lettner also ebensogut zwischen den westlichen wie zwischen den östlichen Vierungspfeilern errichtet sein können. Nun führt zunächst schon das Vorhandensein von gotischen Seitenschranken zwischen der Vierung und den Querarmen zu der Annahme, daß der ganze Raum der Vierung durch die Lettneranlage von der übrigen Kirche abgeschlossen war. Beweisend aber ist, daß nach dem ganzen Wortlaut der Domkapitelprotokolle die barocke Mittelschranke in unmittelbarem Anschluß und in enger Verbindung mit dem alten Lettner errichtet wurde, daß dieser also an derselben Stelle wie die Schranke von 1682, d. i. zwischen den beiden östlichen Vierungspfeilern, gestanden haben muß.

---

[32]) Unerklärt bleibt dann allerdings die in einer Mainzer Dissertation von 1779 überlieferte Tradition, wonach die Kapuziner die Stücke aus der Liebfrauenkirche hatten (Kautzsch S. 149, Anm. 4). Vielleicht waren 1681 andere Teile des Jüngsten Gerichts in die Liebfrauenkirche gekommen. Eine eindeutige Lösung der verwickelten Frage vermag ich nicht zu geben.

[33]) Neeb S. 43 f.

[34]) Neeb S. 41.

[35]) Kautzsch S. 152.

[36]) Neeb S. 46 f.

Im Aschaffenburger Stiftsarchiv findet sich unter Bauplänen und Voranschlägen, die der Baumeister Mathias Erbino 1625 für eine Erneuerung der Stiftskirche anfertigte, ein Grundriß, aus dem hervorgeht, daß die Kirche damals einen Lettner hatte [37]). Mader stellt zur Baugeschichte dieses Lettners in den Kunstdenkmälern der Stadt Aschaffenburg [38]) folgendes fest:



Abb. 5. Gelnhausen, Peterskirche.

»Diesem Grundriß zufolge nahm die beiden ersten Joche im Mittelschiff des Langhauses ein ungewöhnlich tiefer Lettner ein, der mit spätgotisch figurierten Gewölben unterwölbt war. Er öffnete sich gegen das Mittelschiff mit drei Bogen. Von der Vierung aus führten zwei Wendeltreppen auf die Plattform des Lettners.

37) Aschaffenburg, Stiftsarchiv L. 230, N. C. 3465 a. — Auf diesen Grundriß hat mich Herr Dr. Otto Schmitt in Frankfurt a. M. zuerst freundlichst hingewiesen.

38) Die Kunstdenkmäler des Kgr. Bayern, Bd. III, Unterfranken und Aschaffenburg, 19. Heft: Stadt Aschaffenburg von Felix Mader. München 1918, S. 34 f. Abb. 10. — Angeführt mit »Mader«.

Die Seitenflügel des Querhauses standen nur durch Türen in Verbindung mit dem Langhaus, wie noch zu Kittels [39]) Zeiten. Stiftschor und Laienkirche waren demnach scharf getrennt. Durch den Lettner erlitt die Arkadenreihe des Mittelschiffs eine Unterbrechung. Die beiden Arkaden, die auf den Lettner fielen, waren in eine zusammengefaßt. Dieser Zustand dauerte auch nach Beseitigung des Lettners noch fort bis zur Restauration im Jahre 1880. Die architektonischen Aufnahmen bei Kittel (Programm 1845/46) zeigen noch den alten Bestand. 1609 wird das »Lektorium« neu geplattet bzw. es wird vom »Lettner« Schutt weggefahren. — Der Lettner wurde spätestens um 1690 entfernt. Im genannten Jahr schloß nämlich das Stift einen Kontrakt mit dem Aschaffenburger Schlosser Joh. Reinhard Wagner

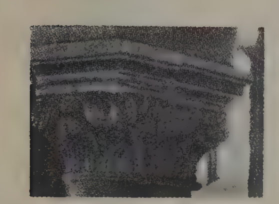


Abb. 6. Aschaffenburg, Stiftskirche.



Abb. 7. Aschaffenburg, Stiftskirche.

über Anfertigung eines neuen Chorgitters aus Eisen.« Mader stellt fest, daß der Erbsche Grundriß in Einzelheiten nicht ganz genau ist: er zeigt auch die Westempore, gibt aber die Doppelung der vorderen Seite nicht an. Auch bei einer Vergleichung der Maße mit dem jetzigen Grundriß [40]) läßt sich die etwas summarische Behandlung erkennen. Die Westempore bringt Mader mit einer Nachricht Sigharts [41]) zusammen (deren Quelle er aber nicht nachkontrollieren konnte [42]), wonach um 1530 an der Kirche gebaut wurde. Man habe dazu spätromanisches Material benutzt, das vermutlich von einem romanischen Lettner herrührte, der einem spätgotischen Neubau hatte weichen müssen; von einer Krypta konnten diese Architekturteile nicht stammen, da der spätromanische, Ende XII. bis Mitte XIII. Jahrhundert errichtete Bau der Stiftskirche nach Ausweis von Grabungen eine solche nie be-

[39]) M. B. Kittel (und A. Riegel): Die Bauornamente aller Jahrhunderte an Gebäuden der Stadt Aschaffenburg. Programme der Landwirtschafts- und Gewerbeschule zu Aschaffenburg, 1842—59.

[40]) Mader Abb. 15.

[41]) Sighart: Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, 2. Auflage, München 1863, S. 489.

[42]) Mader S. 26.

sessen hat[43]). »Bei der Transferierung fand Auswechselung einiger schadhafter Basen statt«[44]).

Diese Feststellungen Maders halten einer genaueren Prüfung nicht stand. Leider sind wir bei unseren Untersuchungen lediglich auf den Erbschen Grundriß angewiesen, ohne für den Aufriß irgendwelche Anhaltspunkte zu haben. Die Betrachtung



Abb. 8. Gelnhausen, Peterskirche.

dieses Grundrisses (Abb. 1) ergibt aber zunächst einmal, daß der Lettner in der dargestellten Form als einheitliches Bauwerk unmöglich ist. Die »spätgotisch figurierten Gewölbe« finden sich nur im vorderen, westlichen Teil der »ungewöhnlich tiefen« Anlage. Denkt man sich diesen Teil — als späteren Anbau — fort, dann bleibt eine Bühne, die in drei Seiten des Sechsecks in das Mittelschiff vorspringt. Hinter der Rückwand rechts und links an die beiden westlichen Vierungspfeiler angelehnt zwei

43) Mader S. 42. 43.

44) Mader S. 26.

Treppentürmchen und neben ihnen, noch in den beiden dreieckigen Seitenjochen, die beiden Türöffnungen des deutschen Lettnertyps [45]. Es ist also eine Anlage, die die größte Ähnlichkeit mit dem ehem. Lettner der benachbarten Abteikirche in Seligenstadt hat, abgesehen von den Treppentürmen aber im Grundriß auch durchaus mit den Lettnern der Marienkirche in Gelnhausen und der Liebfrauenkirche in Schotten (Oberhessen) übereinstimmt [46]. Diese drei Lettner stehen untereinander in engem Schulzusammenhange und sind alle drei von Mainz herzuleiten; sie sind kurz vor oder nach 1250 enstanden [47]. Es liegt also sehr nahe, auch die Entstehungszeit des Kernbaues des ehemaligen Aschaffenburger Lettners in die 2. Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu setzen. Wir kommen später darauf zurück.



Abb. 9. Aschaffenburg, Stiftskirche.

Mader nimmt an, daß dem auf dem Erbschen Grundriß dargestellten Lettner eine spätromanische Anlage vorausging, deren Material Anfang des XVI. Jahrhunderts bei der Erbauung der Westempore wieder verwendet wurde. Da er den Neubau des ganzen Lettners für »spätgotisch« erklärt, braucht die Zwischenzeit bis zur Wiederverwendung der Werkstücke nicht übermäßig lange gedauert zu haben. Anders wird es bei unserem Vorschlag, den Kernbau des »zweiten« Lettners noch ins XIII. Jahrhundert zu setzen; danach hätten die Stücke rund 250 Jahre unbenutzt gelegen, was sehr unwahrscheinlich ist. Nun gehört aber die Empore mit der anschließenden Westfassade der Kirche so eng zusammen, daß diese Teile unmöglich voneinander zu trennen sind. Der älteste Teil der Aschaffenburger Stiftskirche ist das Langhaus; es wird gegen Ende des XII. Jahrhunderts entstanden sein. Daran schließen sich im Westen die Eingangshalle und Empore mit der Westwand des Mittelschiffes an, die ursprünglich von zwei in der Verlängerung der Seitenschiffe stehenden Türmen flankiert werden sollten, von denen aber nur der südliche, im XIV. Jahrhundert begonnen, spätgotisch vollendet wurde [48]. Die Eingangshalle in der Verlängerung des Mittelschiffs ist dreischiffig in zwei Jochen mit grätigen Kreuzgewölben zwischen breiten rechteckigen Gurten und Schildbögen überwölbt, die allenthalben, auch an den Wänden, auf stämmigen Säulen mit reichen spätromanischen Blattkapitellen ruhen; an der Ostseite sind die Säulen verdoppelt. In

[45] Vgl. o. Anm. 16.

[46] Denkmälerbericht Tafel XVII, XII, XX.

[47] Denkmälerbericht S. 135 ff.

[48] Vgl. meine Dissertation: Die Kirchen von Gelnhausen. Halle a. d. S. 1912, S. 10—14. — Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, I. Bd., 2. Auflage, Berlin 1914, S. 18 f.

die Eingangshalle führt im Mitteljoch von Westen ein rundbogiges, jetzt zweimal abgetrepptes Portal, flankiert in den beiden Seitenjochen von späten (im XVIII. Jahrhundert?) eingebrochenen Fenstern. In seiner äußeren Abtreppung stehen Säulen mit Blattkapitellen, die denen der Eingangshalle durchaus entsprechen; über dem Kämpfer setzen sich in der Archivolte die Säulen als Rundstab fort. Der mittlere Pfosten führt ununterbrochen um die Archivolte herum; er ist abgerundet und mit reichem Rankenwerk dekoriert. Eine genaue Untersuchung des Mauerverbandes zeigt, daß er nachträglich eingefügt wurde. Er ist ebenso wie die um die Mitte des XIII. Jahrhunderts erbauten Ostteile der Kirche den jüngeren Teilen der Marienkirche in Gelnhausen verwandt. Die Abfasung des eigentlichen Türpfostens im Karnies umrahmt auch das Tympanon, in dem Christus zwischen den Titelheiligen der Kirche, Petrus und Alexander, thront. Die Empore hat nach Westen, dem dreischiffigen Unterbau entsprechend, drei rundbogige Fenster, die nach außen einmal abgetreppt, nach innen eingeschrägt sind; in der Abtreppung stehen Säulchen, die sich über den kämpferlosen Blattkapitellen als Rundstab um den Bogen fortsetzen. Alle diese Teile: die Fenster mit den kämpferlosen Kapitellen, das Portal, die Kämpfer und Basen der Eingangshalle, vor allem aber der Stil der Bildhauerarbeiten am Tympanon und an den Kapitellen finden sich fast identisch an der Peterskirche in Gelnhausen wieder (vgl. die Abbildungen 2—9). Die Verwandtschaft ist so groß, daß man für die Gelnhäuser Kirche und die Westteile der Aschaffenburger Stiftskirche denselben Meister annehmen muß: dieselben Kapitelle, teils mit akanthusartigem Blattwerk, teils mit diamantierten und weichen gerollten Blättern; hier wie dort dieselbe Behandlung der Gesichter, der Haare, der Hände, der Gewänder auf den beiden Tympanonreliefs; der Gelnhäuser Petrus stimmt mit dem Aschaffenburger vollständig überein. Die Aschaffenburger Skulpturen unterscheiden sich von den Gelnhäusern durch größere Härte und Schärfe in der Arbeit, eine gewisse Häufung und Vertiefung der Falten; sie machen einen etwas reicheren, detaillierteren Eindruck. Ich schließe daraus, daß Gelnhausen etwas früher ist, als Aschaffenburg, jenes vielleicht vor, dieses nach 1220. Der Hauptgrund ist aber, daß die Aschaffenburger Skulpturen gründlich überarbeitet sind, wie man besonders an dem deutlich nachcharierten Grund des Tympanons sieht. In den Jahren 1719—1722 wird von Reparaturen an der Kirche berichtet [49]; damals mögen auch die Erneuerungen an den Westteilen stattgefunden haben. Gelegentlich dieser Arbeiten wird man die Fensterbänke abgeflacht und innen in der Eingangshalle schadhafte Stücke ausgewechselt haben [50]; die Säulenbasen, die Mader dem Anfang des XVI. Jahrhunderts zuschreibt [51], können ebensogut im XVIII. Jahrhundert in Anlehnung an romanische Vorbilder entstanden sein. Aus derselben Zeit mag

49) Mader S. 37.

50) Vgl. meine Dissertation.

51) Mader S. 26 u. 42. Abb. 17.

die Dekoration der Stirnseite der Emporenbogen und die Brüstung nach dem Mittelschiff zu stammen. Merkwürdig sind einige Unstimmigkeiten an den Kapitellen und Kämpfern der Eingangshalle: die Doppelkapitelle scheinen als Einzelstücke gearbeitet und erst gelegentlich ihrer Aufstellung an den zusammenstoßenden Seiten abgeschlagen zu sein. Ähnliche Veränderungen scheinen an einigen Wandkapitellen stattgefunden zu haben. Der Erbsche Grundriß zeigt die Doppelsäulen nicht. Das kann sich aus seiner notorischen Ungenauigkeit erklären. Oder sind diese Säulen erst bei der Restauration im XVIII. Jahrhundert vorgesetzt worden und befanden sich ursprünglich an anderer Stelle, war früher einmal vielleicht die Verbindung mit den Nebenräumen anders, dem Turmuntergeschoß im Süden und der Kapelle im Norden? Davon würde dann allerdings auch der Erbsche Grundriß schon nichts mehr überliefern. Vorläufig kann ich keine befriedigende Lösung für diese Frage finden. Eins jedenfalls ist sicher: die Eingangshalle ist einheitlich mit der Westfassade des Mittelschiffs entstanden; sie stammt ebenso wie das Westportal und die Emporenfenster von demselben Meister wie die Peterskirche in Gelnhausen. Die Werkstücke sind also um 1220 für diese Stelle geschaffen und können nicht vorher an einem spätromanischen Lettner verwendet worden sein.

Dazu kommt dann noch folgende Überlegung: die Ostteile der Stiftskirche, die um 1250 entstanden sein mögen, schließen sich zeitlich und stilistisch eng an die Arbeiten dieses Meisters an, zeigen aber deutlich den mehr und mehr eindringenden Einfluß der Ostteile der Gelnhäuser Marienkirche [52]). Es wird also offenbar ununterbrochen weitergebaut. Ein um 1220 errichteter Lettner hätte wegen der Bauarbeiten in Querhaus und Chor gar nicht in Benutzung genommen werden können und sollte trotzdem rund 50 Jahre nach seiner Errichtung schon durch einen Neubau ersetzt worden sein? Das ist schlechterdings unglaubhaft. In die nächste Nachfolge der Ostteile der Gelnhäuser Marienkirche gehört auch der Chor der Abteikirche in Seligenstadt a. M., der in manchen Einzelheiten (Fensterbildung, Akanthuskapitelle) noch eine starke Abhängigkeit von der Art des älteren Gelnhausen-Aschaffenburger Meisters zeigt. Und gerade in Seligenstadt fand sich der Lettner, der dem ehem. Aschaffenburger am ähnlichsten war. Das alles führt doch mit Sicherheit zu dem Schluß, daß ebenso wie in Seligenstadt (wahrscheinlich sogar im Zusammenhang damit) auch in Aschaffenburg Ostteile und Lettner als Gelnhäuser Schulwerke um 1250 entstanden sind.

Der Lettner der Gelnhäuser Marienkirche ist fast unberührt erhalten. Seine Reliefs sind stark beeinflußt von den Skulpturen des Mainzer Westlettners; qualitativ sind sie allerdings nicht mit den Mainzer Arbeiten zu vergleichen, während das prachtvolle Blattwerk an den Kapitellen auch künstlerisch den Arbeiten des Naumburger Meisters nahesteht. Über Schmuck und Ausstattung der drei übrigen

---

[52]) Vgl. meine Dissertation S. 14. — Dehio: Handbuch I², S. 19.

Lettner, die in diese Gruppe gehören: Aschaffenburg, Seligenstadt, Schotten ist uns so gut wie nichts bekannt. Einzig in Seligenstadt sind uns einige gotische Blattkapitelle erhalten [53]), die von Gelnhausen abhängig sind. Im übrigen kann man nur noch die Grundrisse vergleichen. Da wird man bei dem Seligenstädter Lettner natürlich auch an eine Herkunft von Gelnhausen denken, zumal ja auch zwischen der Architektur der beiden Kirchen entsprechende Beziehungen nachweisbar sind, ebenso wie man den Schottener Lettner auf das benachbarte Gelnhausen zurückführen wird. Dieselben Gründe kann man für die Abhängigkeit des Aschaffenburger Lettners von Gelnhausen geltend machen. Zwei dieser Lettner zeigen nun eine Eigentümlichkeit, die Gelnhausen nicht hat: in Aschaffenburg und Seligenstadt sind an der Rückwand zwei Stiegentürme, wie am Mainzer und Naumburger Westlettner. Ich habe im Denkmälerbericht die Architektur des Gelnhäuser Lettners vom Mainzer Ostlettner abgeleitet unter der Annahme, daß die breite, aus drei rechteckigen Kreuzgewölben bestehende Bühne in Mainz infolge des kleineren Maßstabs der Raumverhältnisse in Gelnhausen hier auf den Vorbau aus drei Seiten des Sechsecks beschränkt worden sei [54]); diese reduzierte Form sei dann auch von den Gelnhäuser Schulwerken übernommen worden. Liegt es nun aber nicht näher, wie für die Ausschmückung, so auch für den Aufbau den Gelnhäuser Lettner vom Mainzer Westlettner herzuleiten, zumal sich inzwischen herausgestellt hat, daß auch dieser einen tiefen gewölbten Vorbau hatte? Zwingt dazu nicht das Vorhandensein der Treppentürmchen in den Schulwerken in Aschaffenburg und Seligenstadt? Daß diese Türmchen in Gelnhausen selbst nicht vorhanden sind, ist leicht zu erklären: dort steht der Lettner zwischen den östlichen Vierungspfeilern, schließt also lediglich den Chor ab, der bei seinem ohnehin nicht bedeutenden Abmessungen durch die Türmchen bis zur Unerträglichkeit eingeengt worden wäre. In Aschaffenburg und Seligenstadt dagegen, wo die Lettner wie im Mainzer Westchor auch die Vierung mit einschlossen, war eine derartige räumliche Beschränkung nicht vorhanden, so daß man den Grundriß ohne Veränderung benutzen konnte. In Schotten wieder derselbe Fall, wie in Gelnhausen: auch da fehlen infolgedessen die Treppen. Und ist nun weiterhin nicht auch folgender Schluß gestattet: Wir haben vier Lettner im Mittelrheingebiet, die wir unmittelbar oder mittelbar auf den Mainzer Westlettner zurückleiten. Alle haben eine mit drei Seiten des Sechsecks vorgebaute Bühne, bestehend aus einem rechteckigen Kreuzgewölbe in der Mitte, zwei dreieckigen an den Seiten. Wir haben festgestellt, daß der Mainzer Westlettner vor einer Rückwand, die ebenso wie bei den abhängigen Werken zwischen die Vierungspfeiler eingespannt war, einen gewölbten Vorbau mit einem rechteckigen Kreuzgewölbe in der Mitte hatte. Bleibt da überhaupt eine andere Möglichkeit, als daß der Mainzer Westlettner ebenso gestaltet war wie die übrigen? Das Mainzer Vor-

---

53) Denkmälerbericht Tafel XIX.

54) Denkmälerbericht S. 136.

bild wird allerdings von den Schulwerken in zwei Punkten, die wieder voneinander abhängig sind, abgeändert: alle vier haben nach deutscher Art zwei Durchgänge in den Seitenjochen; infolgedessen fällt bei ihnen die Betonung der Mittelseite des Vorbaues durch den giebelgekrönten Eingang weg, der bei den eintürigen Lettnern in Mainz und Naumburg unabweisbares Erfordernis war [55]).

Nach diesen Feststellungen und Vermutungen könnte der Abschluß der Mainzer Vierung gegen Querarm und Mittelschiff so gestaltet gewesen sein: In der Mitte der Lettner, die von einer Mitteltür durchbrochene Rückwand mit den beiden Treppentürmen an ihrer Westseite zwischen den östlichen Vierungspfeilern. Davor baut sich die Bühne in drei Seiten des Sechsecks gegen das Mittelschiff vor, in ihrem rechteckigen Mittelgewölbe der Schlußstein mit den Kardinaltugenden. In dem Giebel, der die Mitte der Vorderseite einnimmt, thront der Weltenrichter; rechts und links schließen sich auf der Brüstung der vorderen Sechseckseite die uns erhaltenen Reliefs der Seligen und Verdammten an, die übrigen (verlorenen) Darstellungen an den seitlichen Brüstungen. Auf Konsolen an den Vorderpfeilern der Bühne zu beiden Seiten des Giebelvorbaus befanden sich die Statuen der Kirche und Synagoge. Zwischen der Vierung und den Querarmen waren Schranken eingebaut, die in ihrem östlichen Drittel, als Zugang zu den Altären an den Westseiten der östlichen Vierungspfeiler (S. Anna-Altar und Dreikönigsaltar) von Türen durchbrochen waren. An ihnen standen vielleicht ursprünglich im Norden Statuen der Tugenden, im Süden der Laster; im XVII. Jahrhundert befanden sich an der Nordseite sieben Bischofsstatuen.

Wir haben also die Reihe der uns überlieferten mittelrheinischen Lettner des XIII. Jahrhunderts um einen neuen auf sieben erhöhen können und durch Ausnutzung alles in Betracht kommenden Materials neue Aufschlüsse über Aufbau und Ausschmückung des wichtigsten, des Mainzer Westlettners, gewonnen.

---

55) Auch bei dem ganz unter französischem Einfluß stehenden frühgotischen Lettner der Kirche auf der Burg Valeria bei Sitten. Vgl. W. Effmann: Die Kirche von Valeria zu Sitten und ihr Lettner. Ztschr. f. chrl. Kunst, Jahrgang XVI, Düsseldorf 1903, Sp. 129—142. Abb. 5. — Greischel a. a. O. S. 31 ff.

LIONARDO DA VINCI UND ROGIER VAN DER WEYDEN.

VON

B. HAENDCKE.

Mit 1 Abbildung.

Im Repertorium für Kunstw. Bd. 38 habe ich in einer umfangreicheren Abhandlung über den Einfluß gehandelt, den Frankreich, Nordwestdeutschland und »die Niederlande«, wie staatsrechtlich seit 1648 das uralte Lehen des deutschen Reiches bezeichnet wurde, auf die Kunst Italiens in dem Zeitabschnitt von etwa 1250 bis etwa 1550 hatten. Heute stelle ich zwei Gemälde Rogier van der Weydens (nebenstehend abgebildet) und Lionardo da Vincis Mona Lisa zusammen. Es ist ohne weiteres klar, daß die Komposition beider Bilder derartig miteinander übereinstimmt, daß Lionardo entweder das hier vorliegende früher bei Guest-London, jetzt im Louvre befindliche Werk aus Rogier van der Weydens späterer Zeit oder ein diesem eng verwandtes Gemälde gesehen haben muß. In den Arbeiten beider Meister ist in die Mitte der Bildtafel eine Frau vor eine Brüstung, bei Rogier vor eine brüstungartige Bodenerhöhung, hinter der sich eine Landschaft ausdehnt, gesetzt. Die Übereinstimmung geht bei der Bildanlage hier soweit, daß der Abstand von den Köpfen der Frauen zum Bildrande oben wie an den Seiten nahezu die gleichen Abmessungen aufweist. In beiden Fällen hebt sich der — bedeckte — Kopf vom hellen Himmel ab, sind die Körper nach links gewandt, ist der linke Arm vorgenommen, die rechte Hand betont dargestellt, sogar die Entwicklung von Hals und Kopf aus dem Kleid ähnelt einander. Auch die Ferne in der Landschaft bietet nach der horizontalen wie vertikalen Aufteilung — auch Rogier hat aufragende Steinmassen angebracht — nur gegenseitig verkehrt eine nicht zu verkennende kompositionelle Übereinstimmung. Die Abänderungen Lionardos nach ihren Einzelheiten wie die künstlerische Umwertung aus dem fortgeschrittenen Zeitstil, der einen stark betonten und betonenden Mittelpunkt wie eine zusammengefaßte Formengebung und vollere Einzelbildungen verlangte, brauchen nicht erörtert zu werden, da sie offen zutage liegen.

Mit dieser Feststellung tritt Lionardo als Dritter der italienischen Großmeister dieses Zeitabschnittes in eine recht beachtenswerte enge Beziehung zur »niederländischen« Malerei, nachdem A. Goldschmid für Michelangelo's Grabtragung das Gemälde Rogier van der Weydens in Florenz als Vorlage erwiesen hat. Friedländers Annahme, daß Rogier hier eine italienische Komposition verarbeitet hat, ist durchaus ungestützt. Für Lionardo ist die Anlehnung an die Niederländer leicht erklärbar, denn er suchte innerhalb seiner besonderen künstlerischen Einstellung seine Malereien so naturnah wie möglich zu gestalten, und dazu bot ihm die niederländische Kunst die besten Handhaben. M. E. wird die Wichtigkeit des »niederländischen Ein-



Rogier van der Weyden, Hl. Magdalena. Paris, Louvre.

flusses« auf Italiens Malerei, besonders auf die florentinische, viel zu wenig hervorgehoben, während er etwa der Einwirkung gleichzustellen ist, den beispielsweise die französische Eindrucks- oder die Freilichtmalerei auf Deutschland im 19. Jahrh. ausübten! Das erste große Zeitalter der Entdeckungen und Erfindungen, das 15. Jahrhundert, mußte bei seinem Streben nach der Eroberung der Welt in der Malerei — oder eingeschränkt — in der Tafelmalerei der nördlichen europäischen Gegenden den entscheidenden Ausdruck finden. Die klimatischen Bedingnisse schärften hier dem in seiner Denkweise jetzt realistisch gewordenen Beobachter vor allen anderen Völkern unseres Erdteils den Blick für die Umwelt im Hause wie in der Natur. Gewisse kulturelle Vorzüge engten das Gebiet ein — auf die »Niederlande« des Deutschen Reiches. Selbstverständlich fanden die Dolmetscher dieser geistigen, dieser künstlerischen Strömung auch die technischen Mittel zur Aussprache (sog. Ölmalerei, Graphik). In Italiens politischem, wissenschaftlichem und künstlerischem Leben in weitem Wortsinne stand seit Jahrhunderten der nordische (französisch-niederländisch-deutsche) Einfluß an erster Stelle. Es verstand sich deshalb von selbst, daß, als auch in diesem Lande die unmittelbarer Naturbeobachtung zugewandte Kunst in den Vordergrund trat, die »niederländische« Malerei Vorbild wurde, besonders wirksam natürlich im Tafelbilde, das hier in mancher Hinsicht nur dem Werdegang der längst einflußreich gewordenen Miniaturmalerei grundsätzlich zu folgen brauchte. Auf diese Weise, durch die Annahme der künstlerischen und technischen Grundlagen der Malerei der Niederländer, konnte man hoffen, der Formenwelt des Italieners einen modernen, naturwirklichen Ausdruck zu verleihen. — Die »Antike« muß für diese Zeit durchaus auf den zweiten Platz verwiesen werden. Jene vorab in der Tafelmalerei vornehmste Forderung des italienischen Quattrocento, so naturnahe wie möglich zu gestalten, zwang demzufolge alle maßgebenden Maler an die Seite der Niederländer. Wie beherrschend diese Richtung in der italienischen Malerei war, beweist am klarsten die Haltung zweier so selbständiger Meister wie Lionardo [1]) und Michelangelo, die sogar die Bildkompositionen als Grundlagen für eigene Arbeiten ihrerseits annahmen! — Das »Italia fará da se« bedarf auch in diesem Hinblick einer Richtigstellung, und zwar dahin, daß die von diesseits der Alpen der Malerei im Quattrocento gereichte und kraftvoll helfende Hand gerne ergriffen wurde. —

Ohne mich auf Ausführungen allgemeiner Art einlassen zu wollen, kann ich doch nich umhin, daran zu erinnern, daß ebenfalls im Quattrocento, nicht zum mindesten in Florenz, »die Niederländer« die richtunggebenden Lehrer in der Tonkunst, der Schwester der Malkunst, waren.

---

[1]) Unter Lionardos Werken steht dies Bild nicht allein, denn seine Komposition der Madonnaselbdritt hängt, wie bekannt, mit irgendwelchem Gemälde der niederländisch-deutschen Schule zusammen.

KLEMENS VII. UND PETER CARNESECCHI.

VON

WILHELM ROLFS †.

Mit 7 Abbildungen.

Bei dem bekannten Bilde des Sebastian von Venedig in Parma [1]) (Abb. 1), das meist beschrieben wird als »Gruppenbild Klemens VII. mit einem Würdenträger« oder »Kammerherrn«, sind bisher zwei Fragen unerledigt geblieben; nämlich, wen dieser Würdenträger darstellt, und wann das Bild entstanden ist [2]).

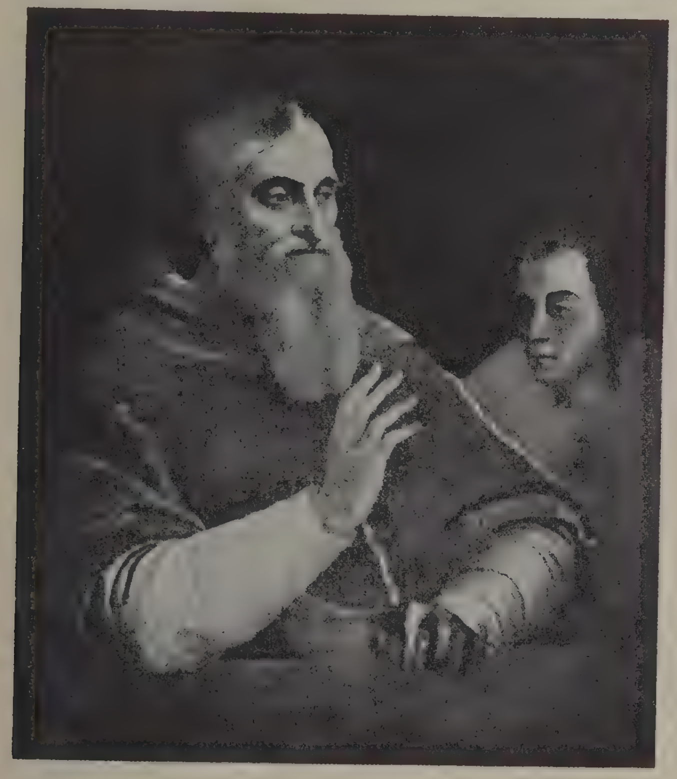


Abb. 1. Sebastiano del Piombo. Bildnis Klemens VII. Parma, Pinakothek.

Die Antwort auf die erste Frage dürfte nicht allzu schwer fallen: ein Vergleich mit den Bildnissen des Peter Carnesecchi [3]) ergibt mit großer Wahrscheinlich-

[1]) Gallerie, Saal XII, Nr. 302. »Sebastiano del Piombo. 1485—1547. Clement VII e un clerico«.
[2]) Crowe und Cavalcaselle-Jordan. VI. Leipzig 1876. S. 399 f.
[3]) E. Schäffer. Die Bildnisse des Piero Carnesecchi. Monatshefte d. Kwft. II, 405 f.

keit die Lösung, daß es sich hier um den (unvollendeten) Kopf des Günstlings und Privatsekretärs Klemens VII., Peter Carnesecchi, handelt, über dessen Bedeutung und tragisches Geschick wir ja ganz ausnahmsweise gut unterrichtet sind [4]. Wir stellen Vasaris auf Puligo beruhendes Bildnis des unglücklichen Prälaten aus dem Deckengemälde des Florentiner Herrenhauses (Saal Klemens VII. Alinari) zum Vergleich hierher (Abb. 3 u. 4).

Ist die Annahme richtig, so erhalten wir den Endpunkt der Frist, bis zu dem

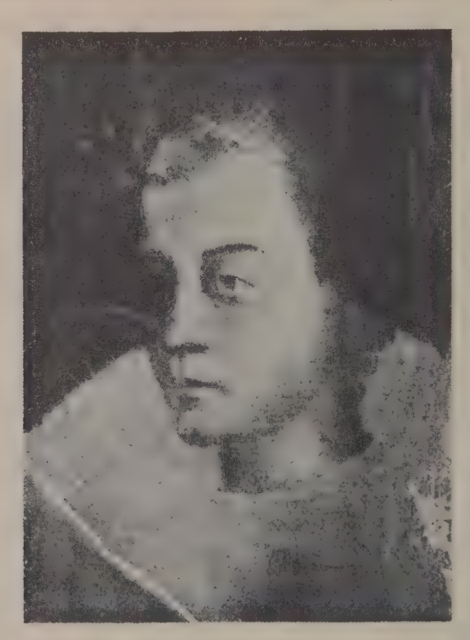


Abb. 2. Ausschnitt aus dem in Abb. 1 dargestellten Bilde.

das Bild Sebastians entstanden sein muß: den Todestag Klemens VII., 25. September 1534. Denn mit dem Tode des Papstes endigt nicht nur das Verhältnis Carnesecchis zu seinem Gönner, sondern das zum Vatikan überhaupt, von dem der erst 26 jährige Monsignore sich zurückzieht, um sich fortan ganz kirchlichen Reformplänen zu widmen oder, wie wir heute sagen würden, »Modernist« zu werden. Im XVI. Jahrhundert endete ein solches Streben unentrinnbar auf dem Schaffott (1. X. 1567).

---

[4]) Antonio Agostini. Pietro Carnesecchi e il movimento valdesiano. Firenze 1899. Dazu der Estratto del Processo di Pietro Carnesecchi ed. da Giacomo Manzoni. Auf letzterem beruht Agostini, auf diesem Schäffer.

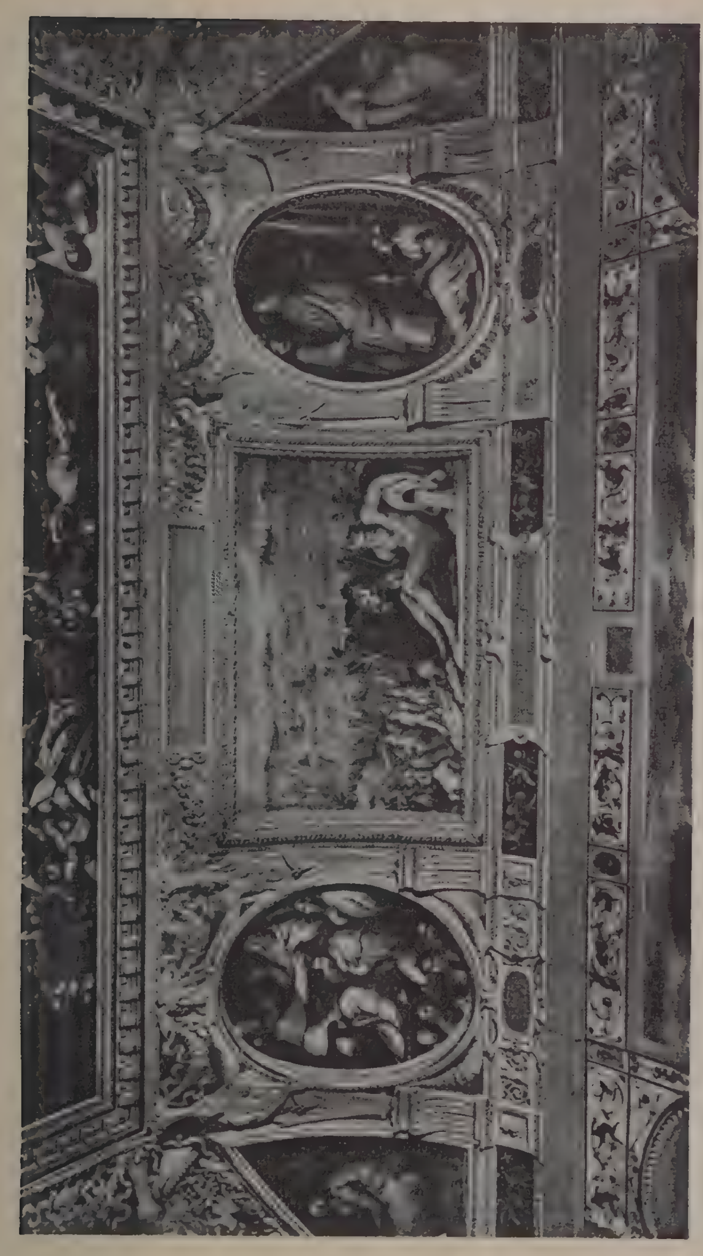


Abb. 3. Decke des Klemenssaales im Pal. vecchio zu Florenz. Linkes Medaillon: Klemens VII. setzt Hippolit Medizi den Kardinalshut auf.

Bei dem Vergleiche ist zu berücksichtigen, daß Puligo schon 1527 einige Tage nach seinem am 12. November desselben Jahres aufgesetzten Testamente starb, daß er also unsern Helden — den »bellissimo giovinetto« Vasaris[5]) — nur als ganz jungen Mann gemalt haben kann. Da Puligo außerdem nie in Rom gewesen zu sein scheint, so gehen wir nicht fehl, wenn wir mit Schäffer annehmen, daß sein Bildnis Carnesecchis entstand, als dieser während der Besetzung Roms durch die Kaiserlichen 1527 nach Florenz geflüchtet war. Der am 24. XII. 1508 geborene Carnesecchi war damals 19 Jahre alt[6]).

Auf der Tafel Sebastians ist er offenbar älter und steht den 26 näher als den 19. Immerhin ist zu berücksichtigen, daß er von zarter Gesundheit war und älter ausgesehen haben mag, als er wirklich war. Jedenfalls befindet er sich bereits im Dienste des Papstes: das war zwischen 1528 und 1534. Nun läßt sich nachweisen, daß die von Sebastian gemalten Klemensbilder entweder 1525/26 oder 1530 bis 32 entstanden sein müssen, worauf zurückzukommen ist, und, hierauf gestützt, werden wir unser Bild nicht später als 1532 ansetzen, wo Carnesecchi 24 Jahre alt war und auf der Höhe seines Ruhmes am Hofe Klemens VII. stand[7]).

Wir kommen zur Beantwortung der zweiten Frage: Wann wurde das Bild gemalt?

Es sei hier vorweggenommen, daß Pietro d'Achiardi[8]) es vermutungsweise zwischen 1531 und 1535 setzt, lediglich des Aussehens wegen, da es den Papst älter darstelle als die anderen Bildnisse Klemens VII. von der Hand Sebastians.

5) Vasari-Milanesi Iv. 465.

6) Vgl. C. Gamba i. d. Rivista d'Arte 1906, 45. 1907, 94. 1909, 277. Fabriczy, l'Arte 1906, 258 Anm.14. 1907, 225. Schon wegen seines Verhältnisses zu Andrea del Sarto dürfte es sich lohnen, einmal Puligos Werk zusammenzustellen. Lafenestre und Richtenberger, Florence. S. 34. Nr. 1169. H. Guinness, Andrea del Sarto S. 62 geben Puligos Bildnis wieder. Borghini, Il Riposo. Firenze. 1730. S. 15. S. 322 f. Bocchi e Cinelli, Le bellezze della Città di Firenze. 1677. S. 191. 407. Giuseppe Richa, Notizie delle chiese Fiorentine. Firenze 1754 I, 320. III, 162. VII, 99. VIII, 39, 48. Luigi Biadi, Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto. Firenze. 1829. S. 64, 98. Alfred Reumont, Andrea del Sarto. Leipzig 1835. S. 50. 173, 209, Anm. 1. W. Bombe, Cicerone 1912. 812 u. 813. Diesen z. T. H. v. d. Gabelentz verdankten Angaben fügt letzterer noch die Mitteilung hinzu, daß »eine mäßige Abbildung des Tabernakels von Puligo in Via S. Zenobi (Muttergottes, Katharina, Peter Damian) sich in den Reminiscenze pittoriche di Firenze 1845 zu S. 198 (Stahlstich) befindet«.]

7) Ob es noch spätere Bildnisse des merkwürdigen Mannes gibt, dessen Bedeutung nur durch die Kunst und Macht vatikanischen Todschweigens vernichtet werden konnte, entzieht sich meiner Kenntnis. An seine jugendlichen, außergewöhnlich feinen Züge erinnert trotz des von Sebastian beliebten pathetischen Ausdrucks das bei Benson in London befindliche Bildnis eines bartlosen, 30—40 jährigen Mannes von der Hand des Venezianers. Es ist derselbe durchgeistigte, feingeschnittene Kopf wie auf unserem Bilde (Abb. bei d'Achiardi Sebastiano del Piombo. Roma. 1908 S. 225). Wäre es ,wie man behauptet, schon vor 1527 gemalt, so könnte es natürlich nichts mit Carnesecchi zu schaffen haben. Es kann aber sehr wohl erst zwischen 1538 und 1545 entstanden sein, d. h. aus der letzten Zeit des Malers stammen, in der er freilich wenig mehr malte, immerhin aber auch die (verschollenen) Bildnisse Pauls III. Farnese und seines Söhnchens, des Herzogs von Castro, entstanden (Vasari-Milanesi V, 582, ersteres »unmittelbar nach Antritt des Pontifikates«, also 1534).

8) Sebastiano del Piombo. Roma 1908. S. 253.

Unvollendet sei es vielleicht geblieben infolge des Todes des Papstes »1535«. Der Papst starb 1534. Auch ist es gerade bei Klemens mit dem Aussehen eine eigentümliche Sache, und da d'Achiardi in dem bartlosen Bildnisse des Papstes in Neapel von Sebastian noch immer Hadrian und nicht Klemens erblickt [9]), so sind seine Beweisgründe ungenügend.

Von Sebastians Hand ausgeführt gelten folgende Einzel- oder Gruppenbilder mit Klemens VII.:

A. Unbärtige:

I. Neapel, Nationalmuseum 84039. Leinwand. Sitzende Halbfigur nach



Abb. 4. Ausschnitt aus dem linken Medaillon des in Abb. 3 dargestellten Deckengemäldes. (Von links nach rechts: Ricasoli, Tornabuoni, Carnesecchi, Ales. Strozzi.)

l. in 3/4 Ansicht, glatt rasiert. — Dies Bild ist in Verbindung mit den teils irrigen, teils mißverstandenen Angaben Vasaris die eigentliche Quelle eines ganzen Rattenkönigs von jahrhundertelangen Irrtümern geworden. Da man in späterer Zeit nur den bärtigen und greisenhaften Klemens VII. kannte, so erhielt es nacheinander die Bezeichnung »Hadrian VI.« und »Alexander VI.« und geht als solcher noch heute in der Kunstgeschichte um [10]). Das älteste Inventar der farnesischen Bildersammlung vom Jahre 1587 [11]) weiß noch nichts weder von diesem noch von dem

9) A. a. O. S. 216.

10) So noch sogar bei Schäffer, Das Porträt der ital. Renaiss., Berlin 1907, S. 4; und d'Achiardi a. a. O. 189. 216, behauptet, wir kennten heute keines der Bildnisse Klemens VII. von der Hand Sebastians, als der Papst nach keinen Bart trug! Burckhardt, Cicerone 1910, 928 a. Wöhrmann, Gesch. d. Kunst. III. 1911, 58 u. a. m.

11) G. Campori, Raccolta di cataloghi. Modena. 1870. 48, vgl. Filangieri, La Galleria di Napoli, 11. 63.

andern Neapler Bilde (s. unten) [12]), was sich unschwer erklärt. Ein großer Teil der Bilder, die sich noch in der Farnesesammlung befinden oder einst dazu gehörten, bildeten ursprünglich die Sammlung des Fulvio Orsini, aus dessen Besitze sie nach seinem Tode (31. I. 1600) an den Kardinal Odoardo Farnese testamen-



Abb. 5. Sebastiano del Piombo: Bilder des Papstes Klemens VII. Neapel, Nationalmuseum 84039.

tarisch überging. Manche Bilder dieser Sammlung wurden frühzeitig verschenkt und sind nun über die ganze Welt verstreut. In dem Verzeichnis des De Nolhac [13]) werden als von der Hand Sebastians bezeichnet: N. 17 Klemens ohne Bart,

[12]) Das im Estratto dell' Inventario della Guardaroba del principe Ranuccio Farnese S. 53 erwähnte »Ritratto di frate Sebastiano dal Piombo, di sua mano, con il suo ornamento et cortina di cendale« ist augenscheinlich ein Selbstbildnis.

[13]) Les Collections de Fulvio Orsini, Gaz. d. B.-A. XXIX (1884) 431. 432.

N. 18 derselbe mit Bart, N. 19 Klemens auf Schiefer, N. 20 Großes Gruppenbild mit Klemens und dem Kardinal Trivulzio [14]). Nach der Angabe der späteren Verzeichnisse befand sich das Bild Neapel 84039 im Jahre 1680 im Venuszimmer des Gartenpalastes zu Parma, wo auch Rafaels Leo X. hing. Es wird als das Bildnis Alexanders VI. bezeichnet. Ebenso in einem Verzeichnis von 1708, wo das Bild in den großen Galeriesaal kam. Von dort gelangt es nach Capodimonte und wird von den Franzosen 1799 mitgenommen, inzwischen aber als »Hadrian VI.« bezeichnet. Als es dann später aus Rom wieder zurückgeholt wird, heißt es von neuem Alexander VI., bis es Filangieri wieder in Hadrian, die Neuordner endlich richtig in Klemens VII. umtaufen (Abb. 5).

II. London, Sammlung Labouchère. Holz. Verschollen. Crowe und Cavalcaselle [15]) bezeichnen es, da sie I für Hadrian halten, ebenso mit Hadrian, woraus folgt, daß es den unbärtigen Klemens dargestellt haben muß. Es war ein Gruppenbild, »Hadrians Haltung im wesentlichen dieselbe, nur daß er die Linke auf einen Tisch legt, auf welchem die Glocke steht, und in der Rechten ein Tuch hält; rechts hinter dem Tisch steht ein Prälat im Gespräch mit einem zweiten Würdenträger in roter Kappe und hinter dem Stuhle links ein Hofbeamter. Auf Zettel bez. »SEB . . . . . FACIEBAT«. Auch Waagen kannte das Bild [16]), und Jordan fügt hinzu, es sei stark beschädigt und »verändert, namentlich der Kopf des Papstes«, das letztere vermutlich wohl nur deshalb, weil Jordan inzwischen Bildnisse Hadrians kennengelernt haben mochte und natürlich keine Ähnlichkeit mit dem bartlosen Klemens Sebastians finden konnte. — Ob II dem I voranging, wie es nicht selten mit Gruppenbildern gegenüber Einzelbildnissen der Fall ist, muß dahingestellt bleiben.

III. Nach Venturi [17]) befände sich in der Corsinigalerie in Rom eine schöne Pastellkopie von der Hand der Venezianerin Rosalba Carriera nach dem Urbilde des Sebastian, das auch Cian [18]) beschreibt und aus der Sammlung Torlonia stamme. Es ließe sich mit den zwei von Vasari V, 575 zitierten Bildern nicht gleichen. Venturi glaubt, das Urbild sei dasselbe, das er in England beim Herzog von »Crafton« (lies Grafton) gesehen habe, doch stelle dies Ferry Carondelet und seinen Sekretär dar, kann also schwerlich mit dem seine Werke überreichenden Macchiavelli gleich sein. Letzterer starb am 22. Juni 1527. Die Darbietung seiner Istorie fiorentine an Klemens geschah im Sommer 1525. Es muß sich also bei dem Urbilde Carrieras um ein bartloses Bildnis des Papstes handeln [19]).

[14]) Vasari-Milanesi VIII. 159.

[15]) Gesch. d. Malerei. Bes. von Max Jordan. Leipzig 1876. VI 399.

[16]) Treasures, Suppl. 104.

[17]) Le Gallerie nazionali ital. 1896. II, 103. — Saal III. N. 50.

[18]) Giornale della letteratura ital. 38. 1901. S. 177, Anm. 3: »gran quadro con cristallo, ove è rappresentato papa Clemente VII che riceve da N. Macchiavelli la dedica delle sue opere«.

[19]) Durchaus nicht alle Bilder der Sammlung Torlonia, die der Katalog Guattanis (Le Gallerie

B. Bärtige:

IV. Neapel, Nationalmuseum 83 916. Schiefer. Kopf mit Halsansatz. Unvollendet. Langer grauer Bart, tiefliegende Augen, krankhaft verfallener Ausdruck [20]) (Abb. 6).

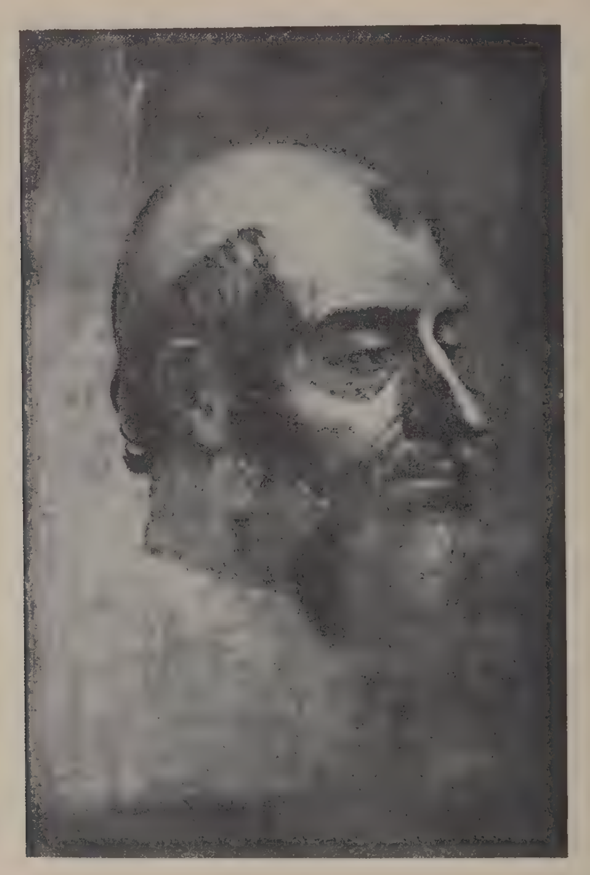


Abb. 6. Sebastiano del Piombo: Bildnis des Papstes Klemens VII. Neapel, Nationalmuseum 83196.

V. Florenz, Galerie der Fürstin Anna Corsini-Barberini N. 483. Dr. Voss beschreibt das Bild so: »Nach rechts gewendet (vom Beschauer aus ge-

nazionali II) beschreibt, sind wirklich in die Corsinisammlung übergegangen. In der Liste, die F. Jacovacci unterm 30. XI. 1891 (Bollettino ufficiale del Min. d. P. I. XIX. I. 163. 275 ff.) aufstellt, fehlt das Pastell Rosalbas, das sich also wohl noch in der (mir unzugänglichen) Torloniasammlung befindet und von Venturi, wenn überhaupt, dort gesehen sein muß.

[20]) Lange Zeit als »Mönchskopf« bezeichnet. Vgl. Crowe u. Cavalcaselle-Jordan VI, 409.

sehen), halb Profil, Barett, Brustbild, Farbenbehandlung ganz dunkel, nur tiefes Rot erkennbar, ca. 50: 30 cm«[21]).

VI. Parma, Pinakothek 302. Schiefer. Gruppenbild: Klemens sitzende Halbfigur n. r.; der rechte Ellenbogen ist auf eine Tischplatte gestützt, der r. Unterarm mit gespreizten Fingern halb erhoben, die L. ruht auf dem Tische und hält ein zusammengeballtes Tuch. Rechts im Hintergrunde der kleinere Kopf des Carnesecchi, der aus unvollendetem Hintergrunde heraustritt. Der Papst trägt langen Vollbart und zeigt ein stark gealtertes Gesicht, erscheint aber nicht so krankhaft wie IV.

VII. Glasgow, Sammlung Hamilton. Holz. Klemens in ganzer Figur (nicht ganz Lebensgröße), im Lehnstuhl sitzend und segnend, n. r.[22]).

Es fragt sich nun, wie sich zu diesem Bestand die Schriftquellen verhalten.

Vasari, der sich bei seinen Angaben offenbar auf den Briefwechsel Sebastians mit Michelagniolo stützt[23]), drückt sich folgendermaßen aus:

1. .... »Gleicherweise malte er (Sebastian) Hadrian VI., als er nach Rom kam«[24]).

Als wer nach Rom kam, Hadrian oder Sebastian? Sebastian kam etwa 1509 nach Rom, während Hadrian noch bei Karl V. weilte[25]), Hadrian dagegen erst am 29. August 1522. Hätte Sebastian ihn jetzt gemalt, so müßte das Neapler Bild I, wenn es Hadrian darstellte, das Bildnis eines Dreiundsechzigjährigen sein, was nicht der Fall ist. — Oder: Das Bildnis Hadrians von Sebastians Hand müßte heute verschollen sein, wie Gronau folgert[26]). Es hat es aber wohl nie gegeben. Man muß vielmehr einen Irrtum Vasaris vermuten, und dieser kann zwiefacher Art sein; entweder man liest: »Giovanni Schorl[27]) malte Hadrian, als er nach Rom kam«, oder: »Sebastian malte Klemens VII, als er n. R. kam«. Die erstere Vermutung hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. Nicht Sebastian,

---

[21]) Mitteilung von Brockhaus. Ich habe das Bild nicht gesehen. D'Achiardi S. 250 hält es unbedingt für ein Werk des Venezianers und meint, es könne das von ihm für Baccio Valori an Bugiardini gesandte Bild sein (s. unten). Jedenfalls zeige es den Papst mit jüngeren Gesichtszügen als das Parmabild. Vgl. auch Gronau, Vasari V, 122 Anm. 50.

[22]) So Crowe und Cavalcaselle, 410. Sie halten das Bild indes nicht für eigenhändig, und Jordan denkt an Bugiardini, so daß hier also eine Wiederholung von V vorliegen müßte. Daß der Papst mit Vollbart dargestellt ist, schließe ich aus dieser Bemerkung Jordans und aus dem Umstande, daß ja der bartlose Klemens von ihnen für Hadrian gehalten wurde. Im übrigen enthalte ich mich des Urteils, da ich das Bild nicht gesehen habe.

[23]) Vgl. Kallab, Vasaristudien. 1908. 359.

[24]) Vasari-Milanesi V 573. Dies ist die unheilschwangere Stelle bei Vasari.

[25]) Adrian Florizon Boeyens geb. zu Utrecht 2. III. 1459; 1506 Erzieher Karls V., von 1515 ab meist in Spanien; am 9. I. 1522 zum Papste erwählt, landet er am 28. VIII. 1522 in Ostia und zieht am folgenden Tage in Rom ein, wo er am 31. VIII. zu St. Peter gekrönt wird. Tod am 14. IX. 1523. Sehr zahlreich werden die Bildnisse, die in diesem einen Jahre seines Pontifikates entstanden, nicht gewesen sein.

[26]) Vasari V. Straßburg 1908. 115, 27.

[27]) So schreibt Vasari VIII 583 den Namen des Jan Schoreel.

sondern der Landsmann Hadrians, der die Verhältnisse und künstlerischen Persönlichkeiten Roms garnicht kannte und ihnen äußerst mißtrauisch gegenüberstand, der Schoreel außerdem zum Aufseher des Belvedere ernannte, malte den Papst, als er nach Rom gekommen war. In den diplomatischen Berichten der venezianischen Gesandten heißt es in einem vom Jahre 1523 [28]), wo vom Belvedere die Rede ist: »Auf der andern Seite links anstoßend [an die Zimmer des Papstes] sind eine Unzahl von größeren und kleineren Gemächern, in deren einem ein flämischer Maler wohnt, ein junger Mann von weniger als dreißig Jahren« [29]), »ausgezeichnet nach



Abb. 7. Stich in Onuphrii Panvinii XXVII Pontif. usw. Imagines. Romae 1568.

dem, was man von einigen Bildern an seiner Arbeitsstätte sah, zwei Bildnissen des Papstes nämlich, die derartig ähnlich sind, daß man ihn zu sehen glaubt. Dagegen sind alle anderen Bildnisse des Papstes, die man hier in Rom sieht, Ölbilder wie Stiche, ganz unähnlich. Der Papst ist jetzt 64 und hat einen Ausdruck und Züge, die so einnehmend und heiter wie möglich sind«. Schoreels Bilder entstanden also 1522/23, und mindestens zwei davon sind von der Hand des Holländers. Eins davon befindet sich noch heute im Bildersaal des Rektorats der Universität Löwen [30]),

[28]) E. Albèri, Relazioni degli Ambasciatori venet. S. II. V. III. Firenze 1864. S. 431.

[29]) Schoreel war 1523 28 Jahre alt.

[30]) Der Rektor, Herr P. Ladeuze, teilt mir mit, daß sich ein zweites Bild des Hadrian in einem anderen Raume des Rektorates befinde, es sei vermutlich eine Kopie. Das erstere sei vom Jahre 1521, — eine Angabe, die sich indes nicht etwa auf einen Vermerk auf dem Bilde stütze. Wäre sie richtig, so könnte das Bild nur den damals in Spanien befindlichen Kardinal Hadrian, nicht aber den Papst darstellen; Schoreel war aber weder um diese noch zu einer andern Zeit in Spanien. — Abb. in L'Université de Louvain. Bruxelles 1900. S. 12.

das andere in Utrecht[31]). Außer diesen gibt es nach v. Wurzbach noch viele Kopieen, die wohl auf Schoreel beruhen[32]). — Für die Verwechslung Sebastians mit Jan Schoreel durch Vasari in dem Sinne, daß Hadrian überhaupt nur von letzterem, niemals aber von Sebastian gemalt worden ist, während umgekehrt alle Papstbilder Sebastians sich nur auf Klemens VII. beziehen, spricht auch die Bemerkung Vasaris[33]), der »Kardinal Nincofort« [Enckenvoort] habe erst Sebastian mit der Ausmalung einer Kapelle in S. Maria dell'Anima und dann, als dieser die Sache hinauszögerte, seinen Landsmann »Michele Fiamingo«, d. h. Michael Coxie damit beauftragt. Es scheint hier nichts als eine Eifersüchtelei gegen den Fremden und eine Schmeichelei gegen Sebastian vorzuliegen. Vermutlich kommt überhaupt nicht Michel Coxie, sondern wiederum Schoreel in Frage. An anderer Stelle[34]) werden bei Vasari aus der einen Kapelle ohnehin zwei. Zudem ist es schwer glaublich, daß Coxie, der 1499 geboren ist, wirklich schon zur Zeit Rafaels in Rom gewesen sein sollte, während wir doch Schoreel bereits 1517 auf der Wanderschaft nach Venedig und weiter auf dem Wege nach Jerusalem wissen[35]). Aus dem ganzen Wirrwarr kommen wir leicht heraus, wenn wir Vasaris Angabe, Sebastian habe Hadrian VI. (und Enckenvoort) gemalt, ablehnen und an Sebastians Stelle zum mindesten für das Papstbild Jan Schoreel setzen.

Denn die zweite Lösung, Hadrian hier durch Klemens zu ersetzen, verbieten die weiteren Ausführungen Vasaris, die einfach sinnlos sein würden.

---

[31]) v. Wurzbach, Ndl. Künstlerlex. II, 607.

[32]) Von anderen Darstellungen des Papstes kommt vor allem der Kupferstich in Onuphrii Panvinii XXVII Pontificum Max. Elogia et Imagines. Romae 1568. Tafel 23, in Betracht (Abb. 7). Als Vorbild hierfür (und alle anderen Wiederholungen bei Cavalleriis 222, Platina 370, der Chronologia und beim Erzherzog Ferdinand von Tirol) will Kenner (Wiener Jahrb. 1896, 144) Schoreels Bildnisse nicht gelten lassen; denn »unser kleines Gemälde [beim Erzherzog] verrät eine italienische, nicht eine flämische Malweise«, was indes für italianisierende Maler wie Schoreel (vgl. Vasari VII, 583) nicht stichhält, abgesehen davon, daß ja der Kopist ein Italiener gewesen sein mag. Vielmehr geht auch Kenner auf Sebastian und Vasari zurück; er hat aber Vasari mißverstanden. Wenn er behauptet, Sebastian habe den Papst sitzend gemalt und neben ihm zwei Persönlichkeiten seines Hofes, so bezieht sich das auf unser II. Da »die Gesichtszüge hier« wie bei I »dieselben« sind, so handelt es sich aber um ein Gruppenbild Klemens VII. und nicht um ein solches Hadrians. Daher ist auch Kenners Folgerung, auf dieses Original des Sebastianischen Bildes Hadrians ginge auch das von Vasari gemalte zurück (Vasari VIII, 157) und auf letzteres dann die Stiche bei Panvinius und Cavalleriis, irrig. Viel näher liegt die Annahme, sie beruhten auf den zahlreichen Stichen, die in Rom vom Papste umliefen und nach dem Berichte des venezianischen Gesandten »sehr unähnlich« waren.

[33]) V. 573.

[34]) VII. 581.

[35]) Berenson, Ven. Painters of the Ren. 3. Aufl. 1897 faßt die Stelle wie Grunau wörtlich auf und nimmt sie in dem Sinne, daß Sebastian ein Bildnis Hadrians VI. und ein anderes des Kardinals Enckenvoort gemalt habe. Letzteres befinde sich beim Obersten Erskine, Linlathen. D'Achiardi (191) dagegen behauptet, es sei spurlos verschwunden, wenn man es nicht etwa auf II finden wolle, — wo doch Klemens dargestellt ist!

2. Er fährt nämlich V. 574 so fort: »Als dann der Kardinal Julius Medizi unter dem Namen Klemens VII. Papst wurde, ließ er Sebastian durch den Bischof von Vaison [35]) wissen, daß nun die Zeit seiner Gönnerschaft für ihn gekommen sei, und daß er sich bei passender Gelegenheit daran erinnern werde [36]). Sebastian hatte damals nicht seinesgleichen als Bildnismaler [ein Hieb auf Schoreel] und malte, von dieser Hoffnung [auf die verdiente und dauernde Gönnerschaft des Papstes] getragen, zahlreiche Bildnisse nach dem Leben. Unter anderem malte er nun den Papst Klemens VII., der damals keinen Bart trug; d. h. eigentlich malte er zwei Bildnisse von ihm, eines erhielt der Bischof von Vaison, und das andere, das beträchtlich größer war, indem es den Papst sitzend und bis zu den Knieen darstellt, befindet sich in Rom in der Wohnung Sebastians«.

Das Bildnis mit dem bartlosen Kopfe des Papstes, das an Vaison ging, ist bisher nicht nachzuweisen gewesen, vermutlich, weil man eben Klemens darin nicht erkannte. Dagegen ist das größere Kniestück des sitzenden bartlosen Papstes wohl zweifellos unser Neapler Bild 84039, das wir mit I bezeichneten, und das aus Rom über Parma nach Neapel kam, wie S. 5 dargelegt wurde [37]).

Daß hier Klemens dargestellt ist, ergibt schon die Ähnlichkeit mit den bärtigen Papstbildern, und es ist nur eine von den Wunderlichkeiten, die bei Ähnlichkeiten in der Kunstgeschichte nicht selten begegnen, daß man sie jahrhundertelang nicht erkannte. Der Streit um des Papstes Bart wäre aber erst recht nicht entbrannt, wenn man sich die Mühe gegeben hätte, den Papst von I mit anderen Bildnissen des Julius Medizi zu vergleichen, die ihn als bartlosen Kardinal darstellen und bequem genug zur Hand waren [38]).

Vasari gibt noch weitere Nachrichten [39]): »Nun begab es sich, daß, als zur

---

[36]) Girolamo da Schio von Vicenza.

[37]) Dies weist auf vergeblich verlaufene Bemühungen Sebastians hin, sich auch bei Hadrian in Gunst zu setzen. Seiner Denkart entsprechend wird der Venezianer einen ziemlichen Neid gegen den erfolgreichen Nebenbuhler Schoreel genährt und bei seinen Beziehungen zu Vasari später dafür gesorgt haben, den begünstigten Fremden durch Todschweigen aus dem Wege zu räumen.

[38]) Dieses wie das Vaisonbild kann der Nr. 17 von de Nolhacs Verzeichnis entsprechen, wahrscheinlich ist aber I gemeint. — Daß es übrigens auch den bärtigen sitzenden Klemens als Einzelbild gegeben haben muß, scheint mir aus dem Stiche bei Panvinius Tafel 21 hervorzugehen, der nur zu deutlich die Sprache Sebastians spricht.

[39]) So links auf dem Pittibilde Leos X. (um 1518), Vasari IV, 352. Seltsamerweise werden auch hier häufig irreführende Angaben gemacht, und der Kardinal links für Rossi, der rechts für Julius Medizi erklärt, z. B. von Rosenberg, Rafael 1904, 125. Bezeichnend für Klemens ist außer der großen, scharfrückigen Nase das schielende rechte Auge, ein Schönheitsfehler, den Sebastian durch die Wendung des Kopfes zu verschleiern pflegt. — Ferner auf der Seeschlacht bei Ostia im Borgibrandsaale. Er ist hier noch ohne Kardinalskappe. Da Julius erst am 23. IX. 1513 Kardinal-Diakon wurde, so ist die Seeschlacht möglicherweise schon vor September 1513 begonnen oder doch nach einem vor diesem Datum entstandenen Entwurf ausgeführt worden. — Manche wollen auch in einem Kopfe der Umgebung des Papstes Julius II. im Segnaturasaal das Bild unsers Julius Medizi erkennen; aber wohl mit Unrecht. Die Freske war 1511 vollendet, auch stand Julius Medizi keineswegs in Gnaden bei

Zeit des Papstes Klemens Michelagniolo in Florenz an der Neuen Sakristei von S. Lorenz arbeitete, Julian Bugiardini für Baccio Valori in einem Bilde den Kopf des Papstes Klemens und eben dieses Valori anbringen wollte, wie in einem anderen Bilde für Oktavian Medizi eben denselben Papst und den Erzbischof von Kapua [40]). Da deswegen Michelagniolo die Bitte an Bruder Sebastian richtete, er möchte ihm von Rom aus einen von seiner Hand in Öl gemalten Kopf des Papstes schicken, so verfertigte dieser einen solchen, der vorzüglich ausfiel, und sandte ihn an Michelagniolo. Nachdem Julian (Bugiardini) ihn für seinen Zweck benutzt und seine Bilder vollendet hatte, machte Michelagniolo, der mit Oktavian sehr freundschaftlich stand, diesem mit dem Kopfe ein Geschenk. Gewiß ist, daß von den vielen Köpfen, die Sebastian gemalt hat, dieser der schönste und ähnlichste von allen ist, wovon man sich noch im Hause der Erben des genannten Oktavian überzeugen kann« [41]).

Ehe wir das Oktavianbild des Papstes von der Hand des Sebastian weiter verfolgen, indem wir das mit diesen Bemerkungen Vasaris betretene Gebiet des Briefwechsels Michelagniolos mit Sebastian untersuchen, sei zunächst die Liste der Klemensbilder durch die im Nachlasse Sebastians vorgefundenen Bilder ergänzt [42]).

Es fanden sich vor »ein H. Michael . . ., ein Bildnis auf Holz des Kardinals Trivulzio, unvollendet, ein anderes auf Schiefer von Papst Klemens, ein drittes der Julia Gonzaga. Diese beiden wurden von dem damaligen französischen Gesandten in Rom angekauft und mit verschiedenen Altertümern nach Frankreich geschickt. Außerdem werden dort sechs weitere unvollendete Bildnisse verschiedener Personen auf Schiefer und zwei auf Leinwand verzeichnet, nämlich Papst Klemens und Baccio Valore, letzteres aber kleiner«. Danach enthielt der Nachlaß ein Bildnis des Papstes auf Schiefer, das nach Frankreich gekommen ist, und ein anderes auf Leinwand; augenscheinlich sind beide nicht unvollendet, so daß Neapel II nicht etwa mit dem nach Frankreich gelangten gleichgesetzt werden kann. Das Bild auf Leinwand muß im Gegensatz zu dem Bildnis Baccio Valoris von größerem Formate gewesen sein, und da dies der Fall ist mit dem Kniebild des Papstes, das nach

---

Julius II. Erst nach dessen Tode (21. II. 1513) wird er unter seinem Vetter Leo Kardinal und der Ehre teilhaftig, in dessen Umgebung künstlerisch verewigt zu werden. Der einzige Kopf, der auf den Dekretalien für ihn in Betracht kommt, wäre nur der ganz in Seitenansicht gegebene rechts: Johann Medizi (Leo X), Kardinal seit 9. X. 1488, trägt den Mantel links, Alexander Farnese (Paul III.), Kardinal seit 1493, rechts vom Papste. Mit dem Bildnis des Anton del Monte (Julius III.), Kardinals seit 1511, vgl. man das Sebastians in der Sammlung Angus (abgeb. Bernardini, Sebastiano del Piombo Bergamo 1908. S. 85; beschrieben bei Campori, Raccolta 1870. S. 449).

[40]) V, 581/2.

[41]) Nach Milanesi Niklas Schomberg.

[42]) Was aus Bugiardinis beiden Gruppenbildern für Valori und Oktavian Medizi geworden ist, bleibt noch unaufgeklärt.

Vasaris ausdrücklicher Bemerkung in der Wohnung Sebastians sei (S. 13)[43]), so haben wir hier offenbar unser Neapler Bild I vor uns, dessen Geschichte nun lückenlos zu sein scheint.

Stellen wir nun die Liste der Klemensbilder zusammen, wie sie sich nach Vasari und dem Nachlaß darstellt, so ergibt sich:

1. Das bartlose Bildnis des Bischofs von Vaison (VIII);
2. Neapel I;
3. Das an Oktavian Medizi geschenkte Vorbild Bugiardinis (IX);
4. Das nach Frankreich versandte Bildnis auf Schiefer (X).

Wie man sieht, befindet sich keins der vorhandenen Gruppenbilder hierunter. VII kommt nicht in Betracht, da es den bärtigen Klemens darstellt, und das Schieferbild II ist unvollendet. Wir werden also unsere Liste fortsetzen müssen, indem wir 1 mit VIII, 3 mit IX und 4 mit X bezeichnen.

Sämtliche Bildnisse des Papstes Klemens fallen in die kurze Spanne vom Antritt seines Pontifikates am 23. XI. 1523 bis zu seinem Tode am 25. IX. 1534, also nur von fast 11 Jahren. Die Bildnisse, die über diese 11 Jahre verteilt sind, zeigen trotzdem eine ungewöhnlich große Altersverschiedenheit: Dort sehen wir ihn »in seiner Mannheit stolzer Blüte«, hier »des siegreichsten Geschlechtes Herrn als seines Siechtums Knecht«. Einen überaus scharfen Einschnitt hat allerdings dies Leben erfahren; ihn bildet die Erstürmung Roms am 6. Mai 1527 und die darauf folgende Gefangenschaft Klemens in der Engelsburg, die am 7. VI. den Kaiserlichen übergeben wurde. Die Gefangenschaft selbst dauerte bis zum 6./7. XII. 1527, im ganzen 6 Monate [44]).

Zur weiteren Klärung der Reihenfolge der Klemensbilder befragen wir den Briefwechsel Michelagniolos.

Am 2. Juni 1526 heißt es im letzten Briefe seines getreuen Leonardo [45]): »Der Genosse [Sebastian] läßt sich Euch empfehlen. Er hat ein Bildnis des Papstes gemacht, das Euch mehr gefallen dürfte, als es das des Anton-Franz [Albizzi] tat. »Hier handelt es sich also um ein Bildnis des Papstes, das drei Jahre nach dem Antritt seines Pontifikates und um mehr als Jahresfrist vor der verhängnisvollen Erstürmung Roms entstand. Es muß daher (wie später nachgewiesen wird) bartlos gewesen sein und würde den Papst im Alter von 48 Jahren darstellen. Dies stimmt nun auffallend gut mit I.

Erst 1529 kehrt Sebastian nach Rom zurück und erwähnt nun in dem folgenden Briefe ein von ihm gefertigtes bartloses Bild des Papstes. Unterm 29. April 1531 schreibt er an Michelagniolo [46]): »Daß ich so lange mit meiner Antwort an Euch

---

[43]) Milanesi bei Vasari V. 585. Anm. 2 nach Girolamo Amati, Lettere romane di Momo. Roma, Barbèra 1872.

[44]) Pastor, Geschichte der Päpste IV, 2. S. 291, 322.

[45]) Frey, Sammlung ausgew. Briefe an Michelagniolo Buonarotti. Berlin 1899. S. 238.

[46]) Milanesi, Les Correspondants de Michel-Ange. Paris 1890, 38.

gezögert habe, liegt daran, daß ich Euch noch nicht mit dem Kopfe unsers gnädigsten Herrn aufwarten konnte. Freilich habe ich noch vor der Erstürmung einen ohne Bart gemacht, hielt ihn aber nicht für geeignet. Und da ich noch keine Zeit fand einen anzufertigen, der ganz meinen Anschauungen entspräche, habe ich noch garnichts zustande gebracht; allein ich werde ihn auf alle Fälle machen und ihn Euch schicken, so schnell ich nur kann.« Alles das bezieht sich offenbar auf die von Vasari berichtete Bitte Michelagniolos um eine Vorlage für Bugiardini. Es ist durchaus verständlich, wenn Sebastian zu diesem Zwecke nicht das große Kniebild I an Bugiardini schicken will, der ja nur einen Kopf braucht. Deshalb »hält er ihn nicht für geeignet«, und das Bild bleibt in seinem Besitze und teilt schließlich das Schicksal der Sammlung Fulvio Orsinis, d. h. es endet in Neapel. Es entstand, wie wir oben sahen, in der ersten Hälfte des Jahres 1526.

Am 22. Juli 1531 schreibt Sebastian [47]: »Verzeiht mir, wenn ich Euch den Kopf des Papstes noch nicht geschickt habe; ich habe schon einen auf Leinwand mit der natürlichen Gesichtsfarbe des Papstes gemacht. Nun will der Papst, ich solle noch einen andern auf Stein [Schiefer] anfertigen. Sobald ich ihn abkopiert habe, will ich ihn Euch schicken.« Wie es sich mit diesen beiden Bildern verhält, davon erfahren wir das Nähere in einem späteren Briefe vom 3. Oktober 1531 [48]: »Lieber Genosse. Es bedarf nicht einer wiederholten Bitte Euerseits in Betreff des Papstbildes. Ich hatte es bereits gemacht und abgeliefert, es war gut und ähnlich. Zu meinem Unglück sah es aber der Herzog von Albanien und wünschte es zu haben, so daß der Papst mich bestimmte, es ihm zu geben, was ich ohne seinen ausdrücklichen Auftrag nicht getan haben würde. Und schlimmer noch, daß auch Herr Bartolomäus Valori es haben wollte. So war ich denn gezwungen, ein anderes anzufertigen. Und auch für Euch mache ich eins: aber es ist sehr mühsam, den Papst nach meiner Art herauszubringen. Darum währt es so lange. Ich bitte Euch, Ihr wie auch Euer Maler und Freund [Bugiardini] wollet mir verzeihen. Denn nun mache ich eins, das ihn zufrieden stellen wird, und hoffe, es Euch persönlich zu überbringen.«

Ein Bildnis des Papstes mit Bart auf Leinwand war also fertig und wurde an den Herzog von Albanien abgetreten. Eine Kopie davon fertigt Sebastian auf Schiefer für den Papst selbst an; es muß also ebenfalls bärtig gewesen sein. Ein dritter Kopf für Bugiardini war in Arbeit.

Auf Schiefer kennen wir nur und zwar bärtig II, VI und X. Ersteres kann als unvollendet schwerlich in Betracht kommen; wir dürfen daher das hier erwähnte nur mit VI oder X gleichen. Nun ging aber X nach Frankreich, und es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß es von dort wieder nach Parma in die Farnesesammlung

---

47) Les Correspondants S. 62.

48) Les corr. S. 68.

sollte gekommen sein. Dagegen könnte hier sehr wohl das Parmabild VI in Frage kommen. Es ist allerdings ein Gruppenbild. Allein augenscheinlich ist der (unvollendete) Kopf des Carnesecchi ohne allen Zusammenhang erst nachträglich hinzugefügt. Sebastian würde zu diesem Zwecke das Bild in seine Werkstatt zurückerhalten haben, wo es dann blieb, um mit seinem Nachlasse nach Parma zu gelangen. Ist diese Kette von Annahmen richtig, d. h. läßt sich VI mit dem von Sebastian in seinem Briefe erwähnten Schieferbilde gleichsetzen, so würde seine Anfertigung in das Jahr 1531 fallen mit der Einschränkung, daß der Kopf nachträglich hinzugefügt wurde. Carnesecchi war 1531 23 Jahre alt.

Das an den Herzog von Albanien abgetretene Leinwandbildnis haben wir mit XI zu bezeichnen.

In einem bei Milanesi falsch eingesetzten Briefe [49]), der vom 19. oder 20. November zu datieren ist [50]), heißt es: »Verzeiht mir, wenn ich den Kopf noch nicht vollendet habe; aber ich hoffe, ihn jedenfalls nächste Woche zu schicken.« Ebenso ist in dem Briefe vom 15. März 1532 noch immer von dem Bugiardinikopfe die Rede [51]): »Verzeiht mir, wenn ich Euch den Kopf des Papstes noch nicht gesandt habe; ich konnte ihn aus persönlichen Gründen, die mir schwer auf der Seele lagen, noch nicht fertig machen. Jedenfalls schicke ich ihn nächste Woche.« Am 5. April 1532 hören wir zum letzten Male davon [52]): »Nächste Woche schicke ich Euch den Kopf des Papstes: er ist fertig und braucht nur noch gefirnißt zu werden«. Das in Öl gemalte Bild wird abgeliefert worden sein. Sebastian ging nach Fondi, um dort die Geliebte des Kardinals Hippolit Medizi, die schöne Julia Gonzaga zu malen. Unterm 8. Juni 1532 schreibt er an Michelagniolo, er wolle den nächsten Tag dorthin abreisen und etwa 14 Tage wegbleiben. Am 15. Juli ist er wieder in Rom zurück. Ob er den Papst seitdem noch einmal gemalt hat, ist nicht festzustellen; jede Andeutung davon fehlt, und zwei Jahre darauf war Klemens tot. Über die Schicksale des Bugiardinikopfes wissen wir ebenso wenig. Man darf aber, falls V von der Hand des Sebastian ist, wohl der Vermutung d'Achiardis usw. zustimmen, daß es mit dem Bugiardinikopf gleich ist. Nur würde V an das Ende der Reihe nach dem Parmabild zu setzen sein, und Vasari wird es als Vorlage für seine florentiner Deckenbilder benutzt haben [53]).

---

49) Les corr. S. 48.

50) Thode, Michelangelo u. d. Ende der Renaiss. 1902, S. 415.

51) Les corr. S. 86.

52) Les corr. S. 94.

53) Im Leben des Bugiardini sagt Vasari VI. 206, B. habe das Bild Sebastians dem Oktavian Medizi zugleich mit seinem Bildnisse Michelagniolos ausgehändigt. Demnach wäre letzteres, wenn es, wie anzunehmen ist, um diese Zeit auch angefertigt wurde, frühestens 1532 oder anfangs 1533 entstanden, mußte doch Bugiardini erst seine Gruppenbilder Klemens-Valori und Klemens-Kapua nach Empfang der Vorlage im April 1532 fertigstellen. Wenn daher nach Milanesi das im Besitze des Marchese della Stufa befindliche Bildnis Michelagniolos letzteren im Alter von 55 Jahren darstellt, während Guasti

Wir gingen bei der bisherigen Untersuchung davon aus, daß die unbärtigen Klemensbilder vor die Erstürmung Roms, die bärtigen nach diesem einschneidenden Ereignisse zu setzen seien. Diese auf einer alten und durchaus ansprechenden Überlieferung beruhende Behauptung ist aber nicht ohne weiteres begründet. Sie wird vielmehr von gewichtiger Seite bestritten: man behauptet, Klemens habe schon vor der Erstürmung den langen Bart getragen und stützt sich dabei auf einige Münzbilder vom Jahre 1525, die den Papst allerdings mit dem Barte zeigen [54].

Es muß daher die Frage erledigt werden, wie es sich mit den erwähnten Münzbildern verhält. Haben sie Beweiskraft, so bilden sie unbestreitbar die sicherste Grundlage einer ikonographischen Untersuchung, und mit der Echtheit oder Unechtheit jener steht und fällt auch die Datierung unseres Parmabildes (1531) und die Reihenfolge der anderen.

Wir unterscheiden reine Geldmünzen, gemischte Gelddenkmünzen und reine Denk- oder Schaumünzen.

Von den Geldmünzen, die das Bild Klemens VII tragen, gilt es festzustellen, wann die bartlosen im Umlaufe sind, und wann die bärtigen auftreten [55]?

Von den vor 1527 in Rom geprägten Geldmünzen trägt keine das Bild Klemens. Dagegen besitzen wir eine Gelddenkmünze aus dem Jubeljahre 1525, auf die wir noch zurückkommen.

Bartlos ist Klemens auf dem silbernen Dreijulier, den Serafini als Nr. 15

---

meint, etwa 60, so stimmt vielmehr das Mittel beider Schätzungen, nämlich 57/58, mit dem Jahre 1532/3 überein, und aller Wahrscheinlichkeit nach ist, wie Milanesi vermutet, das Stufabild und nicht das des Buanarrotihauses, wie Thode meint, das Bild Bugiardinis. Möglich ist ja allerdings, daß es nicht erst um die Zeit entstand, da es Oktavian übergeben wurde, sondern etwas früher, schwerlich aber so früh, wie Thode will, und wie es das Aussehen des Buonarrotihausbildes verlangt, nämlich um 1522, so daß es 10 Jahre in der Werkstatt des Bugiardini gehangen hätte. Michelagniolo saß dem letzteren vermutlich ganz ebenso wenig wie irgend einem anderen Künstler, und B. malte das Bild aus dem Kopfe, was auch die von Vasari überlieferte Geschichte von dem zu hoch geratenen linken Auge bestätigen würde.

54) So u. a. C. Fischel. Bericht über einen Vortrag »über die Bildnisse der Medici in der Hochrenaissance«, Deutsche Literaturztg. 1907, 931: . . . »Sehr zahlreich sind die Bildnisse Klemens VII. auf uns gekommen. Bartlos zeigen ihn aus den beiden ersten Jahren des Pontifikates (also 1523/4) das Bildnis Sebastians (Neapel [I]), die Papstfigur in der Taufe Constantins und mehre Münzen von Parma, Modena, Bologna. Den Vollbart trug er schon vor dem sacco di Roma. So hatte ihn Sebastian in einem besonders schönen Kopf Neapel [II] und Cellini wie auch andere Medailleure aufgenommen: das Staatsbild Sebastians, das ihn im Profil nach rechts gezeigt haben muß, ist nur aus Kopieen und aus der Benutzung durch Vasari (Pal. vecchio, Florenz und Pinakothek, Bologna) bekannt. Ein unvollendetes Porträt mit einem Kammerherrn neben ihm, von Sebastian in Parma, zeigt ihn mit den verfallenen Zügen der späteren Zeit.« Unter dem »Staatsbild« scheint Fischel den Bugiardinikopf zu verstehen.

55) Erst unter Sixt IV. treten Papstbilder auf Geldmünzen auf; von da ab — unter dem Einflusse der Schaumünzen weltlicher Fürsten — häufiger unter Julius II. und Klemens VII., obgleich auch die Mehrzahl der Münzen, besonders der in Rom geprägten, auch bei Klemens noch das übliche Wappenbild zeigt. Unter Julius II. steht das Bild bescheiden nur auf kleineren Münzen; seit Klemens auf den scudi. Bei Schaumünzen beginnen die Papstbilder mit Niklas V. (1447—55): Kenner, Die Porträtsammlg. d. Erzhgs. Ferdinand v. Tirol. Wiener Jahrbuch XVII (1896) S. 105.

anführt [56]). Wir bezeichnen ihn mit (I). Die Vorderseite zeigt das bartlose Brustbild des Papstes nach l. mit der Umschrift CLEMENS. VII. PONTIFEX. MAX. Auf der Rückseite befindet sich die Jubeltür zwischen zwei Nischen mit den HH. Peter und Paul. Darunter in drei Reihen JUSTI INTRARUNT IN EAM [57]). Eine leichte Abwandlung davon ist die folgende Nr. 16, die Serafini auf Tafel 32, 23 abbildet: Dies sind nach Serafini die einzigen bartlosen Bildnismünzen, die in Rom unter Klemens geprägt wurden.

Dagegen haben wir den Silberbianco von Bologna, Nr. 176 (II): Auf der V. das bartlose Brustbild des Papstes nach r. mit der Umschrift CLEM. VII. PONT. MAX., auf der R. einen steigenden Löwen, dessen Kopf nach vorn blickt, mit einer Kreuzfahne in den Pranken — das Wappen Bolognas, mit der Inschrift BONONIA MATER STUDIORUM. Nach Cibagli ist diese Münze vom Jahre 1523 (Schiassi) [58]).

Modena prägte einen Golddukaten (Zecchino) (III) [59]), der auf der V. das bartlose Brustbild des Papstes n. l. zeigt in Brokatmantel und mit einer Stange, auf der die Köpfe Peters und Pauls sind. Umschrift: CLEMENS VII. PONT. MAX. Dies muß dem Aussehen und dem Haarwuchse nach zu urteilen ein ebenfalls aus dem Anfange des Pontifikates stammendes Stück sein, obgleich das Gesicht auch hier schon starke Furchen und die hervorstechenden Augen zeigt. Auf der R. sehen wir den H. Geminian auf dem Throne. Darunter die Wappen des Kardinals Johann Salviati und der Stadt Modena nebst der Inschrift S. GEM. MUTINEN. EPS. — Da Salviati von 1524 bis zur Besetzung Modenas durch Alfons v. Ferrara am 6. Juni 1527 päpstlicher Legat von Modena war, so fällt die Prägung dieser wie aller anderen Münzen Salviatis in diese Spanne Zeit, d. h. das Münzbild Klemens auf den Modeneser Münzen von 1524—1527 ist bartlos [60]).

Ferner prägte Parma Silberjulier: (IV) [61]), die auf der V. das bartlose Bild des Papstes n. r. und die Umschrift CLEMENS VII PONT. MAX., auf der R. das Wappen des Papstes nebst den Seitenwappen Salviatis und der Stadt Parma mit der Inschrift PARMAE DOMIN. tragen [62]).

Endlich gibt es noch einen Silberjulier von Piacenza (V) [63]), dessen V.

---

[56]) Camillo Serafini, Le monete e le bolle plumbee pontifiche del medagl. vatic. I. Milano 1905. S. 205. — Cinaglia, Le monete de' Papi: Monaco 1848. S. 96. Nr. 28.

[57]) Armand II 165, l. III, 213a. — Dieser (und nach ihm Andere) lesen irrtümlich INTRABUNT. Er gibt sie dem Girolamo del Borgo, der n. Milanesi von Febr. 1524 bis Febr. 1527 »magister stamparum« oder »sculptor stamparum« war.

[58]) Ähnlich ist die Nr. 177 Serafinis.

[59]) Serafini Nr. 193, S. 219. Tafel 35, 2.

[60]) Ähnlich sind die Nrn. 194 und 195, sowie 196 und 197. Ein Silberjulier (Serafini Tafel 35,3) hat an Stelle des Heiligen auf der R. das Wappen des Papstes.

[61]) Nr. 202 Serafinis S. 220. Abb. Taf. 35, 6.

[62]) Ähnlich ist Nr. 203, auch 204, aber ohne Seitenwappen. Abb. Tafel 35, 7.

[63]) Serafini Nr. 210. S. 220. Tafel 35, 10.

das bartlose Bildnis des Papstes n. l. und die Umschrift CLEMENS VII P. M. PLAC. D., die R. die beiden HH. Antonin und Justina, darunter das kleine Wappen Salviatis und die Inschrift S. ANTONINUS. S. JUSTINA zeigen.

Alle diese Münzen mit dem bartlosen Bilde Klemens fallen in die Jahre vor der Erstürmung Roms, nämlich

(I) ins Jubeljahr 1525;

(II) ins Jahr 1523;

(III, IV, V) in die Jahre 1524—27.

Serafini ist aber nicht ganz vollständig. Mit der gleichen V. wie (I) befindet sich im Münzkabinett in München ein auch von Cinagli beschriebener testone (VI) [64], der aber anstelle der R von (I) einen Lorbeerkranz mit der Inschrift JUBILAEUM. VII. CLUSIT trägt [65]. Das Jubeljahr eröffnete Klemens am 24. XII. 1524, also im 2. Jahre seines Pontifikates [66], und schloß es im Anfange des 4. Jahres, also 1527.

Ferner gibt uns Cinagli von einer weiteren Münze Kenntnis (VII), die in Piacenza entstand [67], eines zecchino, mit der V: Bartloses Brustbild des Papstes; Umschrift CLEMENS VII. P. M. PLAC. D. und der R: Der H. Antonin zu Pferde und das Wappen Salviatis. Auch diese Münze ist wie (V), der sie ja nahesteht, in die Jahre 1524—27 zu setzen. —

Soweit die Geldmünzen, die für die Bartlosigkeit in Betracht kommen.

Eine oft genannte Gelddenkmünze, die auf die Befreiung des Papstes aus der Engelsburg anspielt, kommt in zwiefacher Form vor, deren erstere für uns von Bedeutung ist. Klemens verließ die Engelsburg in der Nacht vom 6. auf 7. XII. 1527, um zunächst nach Orvieto zu gehen, im 4. Jahre seines Pontifikates. Nun gibt uns Cinagli Nachricht von einem testone (VIII) [68], den er so beschreibt: V Bildnis des Papstes mit Mütze und wenig Bart. Umschrift CLEMENS. VII. PONTIF. MAX., R ein Engel befreit den H. Peter aus dem Gefängnis. Inschrift MISIT. D. ANG. SUUM. ET. LIBERAV. ME. Auch Scilla [69] beschreibt diesen

---

[64] Cinagli, Monete S. 96. Nr. 29.

[65] Hier liegt, wie schon Cinagli bemerkt, ein Irrtum vor. Es müßte heißen: JUBILAEUM. VIII. Jubeljahre waren 1300, 1350, 1378, 1400, 1450, 1475, 1500. Vgl. Scilla, Breve Notizia delle monete pontifiche. Roma 1715. S. 227. Ob dies die Münze verdächtig macht, mögen Münzkenner unterscheiden.

[66] Bonanni, Numismata pontificum Romanorum I. Romae 1699. S. 187. B. schlägt sich schon redlich mit dem bartlosen und vollbärtigen Bilde herum; wir kommen auf die Jubeldenkmünze vom Jahre 1525 (die zum Unterschiede von [I] einen vollbärtigen Papst zeigt) weiter unten zurück. Wegen der Datierung unter Klemens berücksichtigen wir, daß (nach l' Art de vérifier les dates, I, 333) Klemens in seinen Briefen wie Leo X den Anfang seines Pontifikates nicht von der Krönung, sondern vom Tage seiner Wahl, dem 19. XI. 1523 rechnet. Manchmal datiert er nach florentiner Art und beginnt das Jahr bald am 1. I., bald am 25. III.

[67] S. 95. Nr. 16.

[68] S. 97. Nr. 34.

[69] S. 39.

Silberteston »con poca barba«. Nun haben aber Cinagli [70]) wie auch Scilla [71]) noch einen Julier (IX), den Cinagli so beschreibt: V Bildnis mit langem Bart. CLEMENS. VII. PONTIFEX. MAX. AN. VI., R Befreiung des H. Peter. MISIT. DOMININUS. ANG. SUUM. ROMA. Serafini hat nur diese zweite Abwandlung (IX) [72]) mit der etwas genaueren Beschreibung: V Bärtiges Brustbild. CLEMENS. VII. PONTIFEX. MAX. A. VI., R Befreiung des H. Peter. MISIT. D. ANG. SUUM. ET. LI. ROMA. Münzzeichen. Während (IX) ins sechste Pontifikatsjahr fällt, also vom 19. XI. 1528 bis 19. XI. 1529 entstand (vielleicht zur Erinnerung an den Jahrestag der Flucht?), würde (VIII) in das Fluchtjahr selbst oder die erste Hälfte 1528 zu setzen sein: als Klemens die Engelsburg verließ, trug er eben erst »poca barba« [73]).

Cinagli erwähnt [74]) einen Doppeljulier folgender Art (X): V Bartloses Bildnis. CLEMENS. VII. PONT. MAX., R Christ errettet Petrus aus den Wellen. QUARE DUBUTASTI. Dagegen Serafini (XI) [75]): V Bärtiges Brustbild. CLEMENS. VII. PON. MAX. AN. XI., R Christ errettet Petrus aus den Wellen. QUARE. DUBUTASTI. — Ist diese Münze, wie es feststeht, von Benvenuto Cellini, so kann die R erst nach der Erstürmung Roms entstanden sein. Denn wir sind durch die Angaben Cellinis genau darüber unterrichtet, daß er erst nach der Rückkehr des Papstes Münzen für ihn anfertigt. Am 27. VI. 1529 wird er päpstlicher Münzschneider und verliert seine Stelle als Münzmeister am 17. I. 1534. Vorher hatte er, wie er selbst sagt, niemals Münzstempel gemacht [76]). Tatsächlich ergibt sich aus seinen Angaben, daß die Münze, mit deren Anfertigung ihn der Papst betraut hatte, »im Werte von 2 Karlinen [77]), darauf war das Bildnis des Kopfes Seiner Heiligkeit, und auf der Rückseite ein Christ auf dem Meere, der dem H. Peter die Hand hinreicht, mit einer Umschrift, die besagt: QUARE DUBITASTI«, vor dem Tode seines Bruders (27. V. 1529) entstand. Kommt daher eine Münze wie (X) wirklich vor und beruht sie nicht auf einem Irrtume Cinaglis, d. h. also ein bart-

[70]) S. 98. Nr. 52, auch 53 mit anderem Münzzeichen.

[71]) S. 234

[72]) S. 207. Nr. 40. Taf. 33, 9. Ählich die Silberjulier Nr. 41—44.

[73]) Selbstverständlich ist hier auch mangelhafte Beschreibung oder Beobachtung möglich, oder die von R. von (IX) wurde nachträglich einer V des Papstbildes aus späterer Zeit eingesetzt. — Ganz ähnlich scheint es sich mit einer Gelddenkmünze zu verhalten, bei der Cinagli kein Jahr, Serafini aber das II. Pontifikatsjahr, das mit dem 19. IX. 1534 beginnt, angibt. Am 25. IX. 1534 aber starb der Papst.

[74]) S. 97. Nr. 41, 42.

[75]) S. 206. Nr. 31. Taf. 33, 5.— Die Nrn. 32—39 sind leichte Abwandlungen, Nr. 35 aus Kupfer: mit verschiedenen Münzpächterzeichen. Ohne AN. XI. sind 34—39.

[76]) So im 45. Kap. seines »Lebens«. Später, im 81. Kap., kommt er noch einmal darauf zurück, »Gnädiger Herr«, sagt er zu Alexander Medizi, »seid unbesorgt; ich werde Euch eine viel schönere Denkmünze machen, als dem Papste Klemens; sie muß ja besser werden, war doch jene die erste, die ich jemals gemacht habe«.

[77]) Vgl. Gregorovius, Histor. Ztschrft. XXXVI (1876). S. 160.

loser Klemens mit der von Cellini angefertigten R, so werden wir darauf dessen Bemerkung zu beziehen haben: »Damals (um 1530) konnte man in Rom falsche Geldmünzen sehen, die mit meinen eigenen Stempeln geprägt waren«. Denn nirgends findet sich die geringste Andeutung davon, daß sich Klemens nach der Flucht aus der Engelsburg je sollte den Bart wieder abrasiert haben [78]).

Zu den von vornherein verdächtigen Stücken gehört auch der nur von Scilla [79]) erwähnte Silberteston: V Das bärtige Bildnis Klemens VII. mit der Umschrift CLEMENS. VII. PONT. MAX. AN. III. MDXXVII. R. Eine Anbetung der H. drei Könige. Denn das dritte Pontifikatsjahr umfaßt die Zeit vom 19. XI. 1525 bis zum 19. XI. 1526. »AN. III« ist daher falsch.

Es ergibt sich also, daß sämtliche unverdächtige Geld- und Gelddenkmünzen mit dem Bilde Klemens vor der Erstürmung Roms ihn bartlos abbilden [80]).

Mit alledem in Widerspruch steht nun die schon erwähnte Denkmünze auf das Jubeljahr 1525, die sehr häufig angetroffen wird und auf der V in allen Fällen den vollbärtigen Papst nach r. blickend in reich (mit der Taube) verziertem Mantel darstellt. Umschrift CLEMENS. VII. PONT. MAX. MDXXV. AN. II.

Auf diese Vorderseite stützt sich die Behauptung, es gäbe auch bärtige Bildnisse des Papstes vor der Erstürmung. Auf sie also kommt es bei diesem Streite um des Papstes Bart vor allem an.

Es kommen davon Stücke mit folgender R vor:

1. Das Wappen der Medizi mit den päpstlichen Abzeichen. GLORIA. ET. HONORE. CORONASTI. EUM. Silber [81]).

---

[78]) Man vgl. auch Bonanni Numismata S. 185: »Rursus cum barba magis prolixa eundem ostendit nummus quam nomine Julii in pecunia numeramus, servatus Neapoli in Cimeliarcho quod Franciscus Pichiettus architectus regius exstruxit, et anno XI nempè 1534 ante ipsius mortem vulgatus, ex quo satis probatur Clementem ab anno 1527 usque ad ultimum vitae diem barbam aluisse«, was sich auf andere Münze beziehen dürfte.

[79]) S. 40.

[80]) Wer dies bartlose Bildnis entwarf, wissen wir nicht. Es sei aber darauf hingewiesen, daß Vasari V. 414 bemerkt: Markanton Raimondi schnitt das Bildnis des Papstes Klemens in Seitenansicht für Denkmünzen (a uso di medaglia) mit glattem Gesicht«, und daß Markanton von 1509 bis zur Erstürmung Roms, bei der er sein ganzes Hab und Gut einbüßte, sich dort aufhielt, um dann in seine Vaterstadt Bologna zu flüchten, wo wir bereits 1523 den Silberbianko (II) antreffen. G. Giordani (Della venuta e dimora in Bologna die Clemente VII per la coronazione di Carlo V. Bologna 1842. S. 83) berichtet, wie Klemens in dankbarer Erinnerung an die Beweise von Anhänglichkeit seitens der Bewohner Bolognas während seiner Gefangenschaft in der Engelsburg, Denkmünzen an sie habe verteilen lassen, und gibt davon eine Abbildung. Es ist ein Dukat, auf dessen V sich das Wappen der Medizi mit der Umschrift CLEMENS. VII. PONTIF. MAX., R Ein Eichenkranz befindet, in dessen Felde zweireihig steht DU CATO, darunter das auch sonst bekannte Münzzeichen eines Halbmondes mit einem F in der Sichel. Der Verfertiger dieses Dukaten war vielleicht Giovanni Bernardi da Castelbolognese, dessen Tätigkeit für Klemens als Nachfolger Cellinis bekannt ist und dessen Denkmünzen auf Karl V und Klemens von Vasari V, 371 ebenfalls beglaubigt werden. Armand, Les Méd. I, 137—139.

[81]) Armand II 302, 4 bis III, 144 (dasselbe in Kupfer).

2. Der Papst öffnet die Jubeltüre mit einer Pickaxt nach r. gewandt. PORTAE. CAELI. APERTAE. SUNT. Münzzeichen. Blei [82]).

3. Der Papst legt den schließenden Stein in die Jubeltür nach l. gewandt. RESERVAVIT. ET. CLAUSIT. ANN. JUB. MDXXV. Silber [83]).

4. Wie 1., aber mit dem Zusatze ROMA und um 2 mm größer [84]).

5. Wie 4., aber anstatt M. D. XXV die Jahreszahl M. D. [85]).

6. Der Papst schließt die Jubeltür wie bei 4. CITA. APERITIA. BREVES. AETERNAT. DIES. — G. PALADINO [86]).

Prüft man nun alle diese von dem Hauche der Auffrischung umwitterten Stücke näher, so müßte zunächst statt ANNO II ANNO III stehen, denn eröffnet wurde das Jubeljahr, wie wir sahen, am 24. Dezember 1524. Ferner stellt sich heraus, daß bei allen das Münzbild Klemens ganz offenbar auf Cellinis Werk zurückgeht, das erst nach 1527 entstand. Dies entscheidet: Wir haben es in sämtlichen Fällen nur mit späteren Auffrischungen zu tun. Die Rückseite von 3 bestätigt das überdies durch die Inschrift, indem sie als Jubeljahr 1527 bezeichnet. Schon Bonanni [87]) macht darauf aufmerksam, daß Klemens die Tür erst im 4. Jahre seines Pontifikates geschlossen habe, also im Anfange des Jahres 1527, was offenbar dem späten Anfertiger der Münze entgangen war. Endlich ist es nicht wohl möglich, daß sowohl (I) mit dem bartlosen Bildnis des Papstes aus dem Jubeljahr als auch diese Münzen aus der gleichen Zeit mit dem vollbärtigen Papste beide echt sein sollten. Nun gibt es aber keinen Grund, an jenen zu zweifeln, während diese durchaus verdächtig sind.

Wir fügen diesen Stücken ein Paar echte hinzu, die den Weg anzeigen, auf dem die Auffrischung entstanden sein mag. Wenn Nr. 5 die Rückseite einer Jubelmünze von 1500 wiederholt, so finden wir die Rückseite von 2 auf einer Kupfermünze, deren V nicht das Bild Klemens, sondern eine Geburt Christi trägt, darunter CLEMENS VII. ANNO JUBILAEI; darum HODIE SALUS FACTA EST MUNDO. Eine andere Münze aus Silber ist kleiner als die eben beschriebene, im übrigen aber ganz gleich [88]).

---

[82]) Armand 20, ohne Bildnis.

[83]) Armand II, 302, 4 ter. III, 231'b. Er behauptet, dies sei eine Auffrischung, da Klemens seinen Bart erst 1527 haben wachsen lassen, was natürlich hier nicht als Beweis dienen kann.

[84]) Armand III, 144. P.

[85]) Armand III, 144, Q: »Diese Rückseite ist einer Denkmünze Alexanders VI. entlehnt«, unter dem das Jubeljahr stattfand.

[86]) Armand III, 144, R.G. Paladino wirkte gegen Ende der 1500 und beschäftigte sich vorzugsweise mit der Auffrischung von Papstmünzen: Armand I, 295. v. Fabriczy, Med. S. 96: Sein Urteil, die Arbeiten Paladinos seien zum mindesten wegen der Bildnisähnlichkeit beachtenswert, ist nur bedingt annehmbar.

[87]) a. a. O. S. 187.

[88]) Beide im Münchner Münzkabinett. — Gruyer, Raphael peintre de portraits. II. Paris. 1881. S. 348 führt für die verfallenen Züge im Gegensatz zu dem gesunden Aussehen vor der Erstürmung unsere

Es ergibt sich also, daß die einzige Gelddenkmünze, die als Beleg dafür, Klemens habe vor der Erstürmung schon einen langen Vollbart getragen, angeführt werden könnte, eine jüngere Auffrischung und daher nicht beweiskräftig ist. Wir halten daher an der alten Überlieferung fest, daß Klemens bis zu seiner Gefangenschaft keinen Bart, nach dieser einen langen Vollbart trug [89]).

So wenig es bärtige Bildnisse vor 1527 gibt, ebensowenig gibt es aber auch unbärtige nach der Befreiung. Es ist unnötig, hierfür den Beweis im Einzelnen zu erbringen und die von Cellini, Del Prato, Castelbolognese usw. verfertigten, von Armand, Heiß eingehend erörterten Denk- und Schaumünzen noch einmal durchzusprechen: Nirgends findet sich auch nur ein Anhaltspunkt dafür. —

Nur mag noch mit zwei Worten auf die Ursachen des frühen und außerordentlich schnellen Verfalles des Papstes eingegangen werden. Daß ihn die Gefangenschaft gewaltig mitnehmen mußte, leuchtet ohne weiteres ein. Vielleicht war sie es auch, die den Körper so sehr schwächte, daß er einer späteren, sehr schweren Erkrankung, die er in Rom durchmachen mußte, und die wir (im Gegensatze zu Gruyer) für die eigentliche Ursache seines vorzeitigen Verfalles ansehen müssen, keinen genügenden Widerstand entgegensetzen konnte. In dem Berichte des Contarini vom 8. März 1530 [90]) heißt es: »Seine Heiligkeit ist 52 Jahre alt, groß von Gestalt, von guten Verhältnissen und Farbe, vollblütig und ein wenig schwachsichtig; ja, mit dem rechten Auge [auf dem er schielte] sieht er nicht viel. Wahr ist, daß er infolge der langen und gefährlichen Krankheit, die er durchgemacht hat, noch nicht zu seinem früheren und natürlichen Gesundheitszustande zurückgekehrt ist.« Diese Erkrankung fällt in das Jahr 1528: Klemens hatte sich nach Orvieto und von da nach Viterbo begeben. Dann erst kehrte er nach Rom zurück. »Unmittelbar darauf«, sagt Contarini [91]), »fühlte der Papst sich schlecht und verfiel nun in eine sehr langwierige und äußerst gefährliche Krankheit, die S. H. viele, viele Monate ans Bett fesselte und an Grabesrand brachte. Ja, manche verbreiteten das Gerücht, er sei tot... Schließlich erholte sich indeß S. H....«.

Hieraus ergibt sich für uns, daß diejenigen Bildnisse des Papstes, die unmittel-

Auffrischung von 1525, 1 an: es müsse MDXXV ANNO III heißen. Zugleich gibt er eine Abwandlung unserer zuletzt besprochenen Münze, die auf der R die Geburt Christi mit der Umschrift HODIE SALUS usw. CLEMENS. VII. ANNO. JUBILAEI. zeigt. Gruyer nennt als den Verfertiger Valerio Belli, von dem schon Vasari V, 380 bemerkt, er habe wunderschöne Rückseiten für die Denkmünzen mit Klemens angefertigt. Die meisten der erwähnten Auffrischungen sind indes wohl aus viel jüngerer Zeit als der Valerios, der schwerlich auch den Irrtum mit der Jahreszahl hätte begehen können, »während die von Vasari erwähnten Medaillen B.s auf Klemens VII bisher nicht auffindbar waren« (Thieme-Becker III, 250). Möglich, daß die Auffrischungen auf Bellis Stücke zurückgehen, die auf der V das bärtige Bildnis des Papstes, auf der R die Geburt Christi nur mit der Umschrift HODIE SALUS usw. trugen, so daß das Jubeljahr überhaupt ausgeschaltet bliebe.

89) vgl. Pastor IV, 2. S. 325/6 und seinen Beleg aus Sanuto.

90) Albèri, a. a. O. II, 3. S. 265.

91) ebendort S. 262. — 1529.

bar im Anschluß an die schwere Erkrankung entstanden sind, ihn vielleicht älter aussehen lassen als spätere, nachdem er sich wieder hat erholen können. Vor allem erklärt sich daraus der gewaltige Unterschied, der sich zwischen dem Klemens des Neapler Bildes und dem des Parmeser auftut, obgleich die Frist zwischen ihrer Anfertigung kein Jahrzehnt beträgt. Unser Gruppenbild mit Carnesecchi wird nach alledem um 1530—32 entstanden sein.

DAS WERDEN CHRISTLICHER KUNST II.

VON

LUDWIG v. SYBEL.

Mein erster Aufsatz unter obigem Titel [1]) stellte an die Spitze den Satz: »Wenn es sich darum handelt, einen Bau neu aufzurichten, wird man zuerst darauf bedacht sein müssen, die Grundsteine richtig zu legen. In diesem Sinne soll hier nur vom ersten Werden christlicher Kunst gesprochen werden«.

Es war festzustellen, daß die christliche Erstlingskunst, die uns in Rom begegnet, nicht etwa im Osten entstanden und als Fertigware nach Rom verfrachtet wurde, sondern daß sie in Rom aufgekeimt und allmählich zu Masse angewachsen ist. Um sich von der Tatsache zu überzeugen, braucht man nur Wilperts Tafelband seiner »Malereien der Katakomben Roms« von Anfang an Blatt für Blatt durchzugehen, um zu bemerken, wie die ortsübliche Dekorationsmalerei rein heidnisch beginnend die polytheistischen Motive fallen läßt oder dem christlichen Vorstellungskreise anpaßt, auch christliche Typen neu schafft, immer als dieselbe Antike, die hier dem Zeus oder Jupiter dient, dort der Isis, dem Mithras, dem Christus. Die in der Verborgenheit der Grüfte aufgesproßte Malerei aber entfaltete sich zu monumentaler Größe in den Kirchen; wir sehen die Kirchenmalerei seit Anfang des dritten Jahrhunderts in Rom sich entwickeln. In der Blütezeit der heidnisch-römischen Sarkophagskulptur, unter Mark Aurel, begannen auch wohlhabende Christen sich Sarkophage meißeln zu lassen. Wieder ist der Übergang vom Heidnischen ins Christliche deutlich; ein Hauptmotiv der heidnischen Sargreliefs, die Leseszene (Darstellung Verstorbener als Gebildeter in musischer Betätigung) ging in die früheren christlichen Sarkophagreliefs über [2]).

Zur Frage, ob die christliche Antike in West oder Ost entstanden sei, äußerte ich

---

[1]) In dieser Zeitschrift 1916, 118—129.

[2]) Repertorium 1916, 127.

mich früher zurückhaltend. Meine »Frühchristliche Kunst« sagt: »Die meisten Denkmäler der Frühzeit bietet das Abendland, Erstlinge nur Rom, nicht der Osten, so daß mangels an Vergleichsmaterial ein abschließendes Urteil erschwert ist. Wir bescheiden uns festzustellen, daß in der Reichshauptstadt, längst einem Brennpunkt hellenistischer Kultur und Kunst, alle Voraussetzungen zur Entstehung einer (ich sagte nicht »der«) Christenkunst gegeben waren, gerade auch einer solchen, wie sie in den Denkmälern vorliegt [3].«

Neuerdings aber haben mich die literarischen und monumentalen Überlieferungen genötigt, bestimmter Stellung zu nehmen. Eine das christliche Rom betreffende Auseinandersetzung zwischen Batiffol und Jülicher über Kanon 58 der Synode von Elvira (Anfangs des vierten Jahrhunderts) veranlaßte mich, Kanon 36 derselben Synode erneut durchzudenken [4]. Der Kanon besagt: *Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur* [5]. Verboten wird nichts, was nicht vorgekommen ist; folglich muß es zur Zeit der Synode bereits Kirchengemälde mit Darstellungen des himmlischen Christus gegeben haben (Gott zu malen wagte man noch nicht). Bisher aber galt die Meinung, Kirchengemälde habe es erst seit dem vierten Jahrhundert gegeben, unter wesentlicher Förderung durch Kaiser Konstantin. Allerdings stammen die ältesten uns erhaltenen Kirchengemälde, ausgeführt in Mosaik, erst aus diesem Jahrhundert; doch ist schon dies kaum glaublich, daß die Kirchenmalerei in Mosaiktechnik entstanden wäre, ihre ersten Schritte muß sie in Pinselmalerei getan haben, mithin früher.

Mein erster Aufsatz konnte von meiner Entdeckung römischer Kirchengemälde des dritten Jahrhunderts berichten (sie werden in Fresko ausgeführt gewesen sein); ebenso konnte ich die führenden Typen nachweisen und Hauptmomente der Entwicklungsgeschichte [6]. Die längst zugrunde gegangenen Originale werden uns ersetzt, wenigstens für ihre Komposition, durch wenig spätere Nachbildungen in der Katakombenmalerei; Wiederholungen und Weiterbildungen in Mosaik und Kunsthandwerk (Devotionalien) schließen sich an. Haupttypen sind ein stehend aufrufender und ein thronender himmlischer Christus; als Begleitfiguren die in Rom

---

[3] L. v. Sybel, Frühchristliche Kunst, Leitfaden ihrer Entwicklung, München 1920, Seite 3.

[4] Zeitschrift für Kirchengeschichte 1923. 243—247.

[5] Es ist nur von Kirchengemälden die Rede, weder von Gruftmalereien noch von Sarkophagreliefs; zur Zeit der Synode gab es beides soweit bekannt nur in Rom, von Sarkophagen in Gallien höchstens ein paar vereinzelte Exemplare aus Rom.

[6] Siehe meinen Aufsatz »Mosaiken römischer Apsiden«, Zeitschr. f. Kirchengesch. 1918, 273—318. — Josef Sauer schreibt in den Strena Buliciana 1924 303—329 über das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristl. Kunst. Er arbeitet mit reichem Material, kennt aber, wie noch andere christliche Archaeologen, die neuere Forschung nicht, weiß nichts von der bereits 1915 veröffentlichten, 1918 ausgebäuten Entdeckung der römischen Kirchenmalerei des 3. Jahrhunderts, der Entdeckung, die den ersten Grundstein legte zur Geschichte der Apsidenmalerei und der Kirhenmalerei überhaupt. So ist Sauers Aufsatz in die Luft gebaut. Freilich ist es nicht jedermanns Sache, Riesenwerke wie de Rossis Musaici und Wilperts Mosaiken durchzuarbeiten.

des Martyriums teilhaft gewordenen römischen »Apostelfürsten« Paulus und Petrus, in dieser Rangfolge (sie waren schon durch den ersten Brief des römischen Klemens an die Korinther, Kap. 5 gleichsam zu Schildhaltern der römischen Gemeinde gestempelt worden); sowie das Kollegium der Zwölf, in das aber, auch dies ist spezifisch römisch, nicht bloß Petrus, sondern das Paar der Apostelfürsten eingeordnet ist; damit würde in Widerspruch zu allen Gegebenheiten Paulus in das Zwölferkollegium versetzt, zu größerer Ehre Roms, aber zu seiner eigenen Überraschung; auch hier erhielt er den Ehrenplatz zur Rechten des Herrn, Petrus mußte sich mit dem Platze zur Linken begnügen. Damit kein Zweifel aufkomme, daß die zwei Apostel als römische anzusehen seien, wurden sie in dem höheren Alter gemalt, indem sie zu ihrer römischen Zeit standen, Paulus mit kahlem Vorhaupt, Petrus mit weißem Haar. Damals also, im dritten Jahrhundert, wurden ihre Typen festgestellt, von römischen Malern, unter den Auspizien des Bischofs. Wenn der Bischof an der Apsiswölbung seiner Kirche über der Kathedra die Dreifigurengruppe malen ließ, den aus dem himmlischen Paradiese zum Evangelium aufrufenden Herrn zwischen den zwei nun römischen Aposteln, so hatte das kirchenpolitische Bedeutung, der Bischof der Reichshauptstadt nahm damit eine Vorzugsstellung in Anspruch. Römisch gedacht, wir sehen es, ist auch der im Halbkreis der Zwölf zwischen Paulus und Petrus thronende Christus.

Psychologisch betrachtet mußte es für den Bischof der Reichshauptstadt verführerisch sein, mit der in der Christenheit herrschenden Bilderscheu zu brechen.

In der Tat verwarfen die Frühchristen nicht bloß Altäre und Tempel, sondern auch Bilder. Wie allgemein die Christen Bilder ablehnten, geht aus der altchristlichen Literatur hervor [7]). Für den Christus hatten sie sein Zeichen, das Kreuz; in den neutestamentlichen Schriften spielt es seine Rolle. Im Sprachgebrauch des Paulus wurde »Kreuz«, Skandalon und Tropaion in einem, zum Inbegriff der Christustat; von ähnlicher Auffassung aus konnte es, auch unabhängig von Paulus, leicht zum Zeichen des Christus werden und in weiterer Entwicklung zur Vertretung seiner Person. Wo das Kreuz, und neben ihm das Christusmonogramm, näher bestimmt wird, erscheint es als Lichtkreuz, Lichtmonogramm, am Himmel. So schon im ersten Jahrhundert als das »Zeichen des Menschensohns« Matth. 24, 30. So zwei Gruftmalereien des zweiten Jahrhunderts, an der Decke, das heißt am Himmel. Den Gebrauch von Kreuz und Monogramm hat Konstantin neu belebt; berühmt ist das siegverkündende Lichtkreuz, das er am Himmel gesehen haben will. Wie das Kreuz den Christus vertreten konnte, zeigt noch Nilus (um 400), der in der Apsis nur ein

---

7) Hugo Koch, Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen, Göttingen 1917. Kochs Klage S. 87 über mangelnde Berücksichtigung der Kirchenväter seitens christlicher Archäologen verträgt sich nur zu gut mit meiner Rüge ihres Mißbrauchs der Kirchenväter Ztschr. f. neutest. Wissensch. 1914, 255.

Kreuz duldete. Erhalten sind Deckenmalereien mit Lichtmonogrammen in Neapel, Albonga, Casaranello aus dem vierten bis sechsten Jahrhundert [8]).

In alledem spricht die urchristliche Bilderscheu, Die stadtrömischen Heidenchristen jedoch schon der Flavierzeit mochten auf den von ihrer heidnischen Zeit her gewohnten bildnerischen Schmuck ihrer Grüfte nicht verzichten; sie schufen sich die mit dekorativen und figürlichen Malereien ausgestatteten Koimeterien (die sog. Katakomben). Ihr Gewissen beschwichtigten sie mit den Ausreden, sie malten ja nicht Gott, und sie malten den himmlischen Christus nicht direkt, nur im Sinnbild, des Hirten. Dazu kam eine Hauptsache: die künstlerisch unbedeutenden Malereien in der Nacht der Gräberwelt wurden kaum beachtet. Immerhin waren sie die Schrittmacher für weitergehende Wagnisse. Die nun der Bischof, der römische, unternahm. An der Apsiswölbung fing es an, griff über auf Apsisfront und Triumphbogen, lebte sich aus an den Hochwänden des Mittelschiffs.

Die vom Urchristentum verpönte antike Kunst war somit rehabilitiert, zunächst für Rom, aber von da auch ausstrahlend in Roms Machtbereich, war nun christianisiert christliche Antike, eingesetzt als lebendige Kraft, wirkend soweit und wie ihr zu wirken noch vergönnt war.

Diese Gemälde aber, in den Kirchen ausgeführt in großem Format und mit Aufgebot aller Kunst, fielen auf. Die einen begrüßten sie als vorbildlich und schickten sich an es nachzutun, die andern blieben der überkommenen Bilderscheu ergeben. So zu Anfang des vierten Jahrhunderts die spanische Synode zu Elvira: »Es wurde beschlossen, Gemälde sollten in der Kirche nicht sein, damit nicht was verehrt und angebetet wird an den Wänden abgemalt werde«. Wir sagten, es wird nichts verboten, was nicht vorgekommen ist. Die verbotenen Gemälde sind in Rom entstanden, vielleicht fanden sie schon Nachfolge, vielleicht auch in Spanien. Die Infektion aber kam von Rom. Also richtet sich Kanon 36 von Elvira gegen Rom.

Es liegt etwas in der Christusgestalt, die zuerst hundert Jahre früher der damalige römische Bischof über seiner Kathedra hatte malen lassen. Sie hat ein Pathos, das monumental ausgeführt packen mußte: wie der Erlöser mit großem und tiefem Blick (den selbst der biedere Handwerksmeister in seiner rasch hingehauenen Gruftmalerei, bei Wilpert Taf. 40, 2, verständlich wiedergab) und mit erhobener Hand aufruft zum Evangelium in seiner Linken: »Kommet her zu mir alle Mühseligen und Beladenen, ich werde euch erquicken«. Und ergriffen gingen sie zum Bischof. Kein Wunder, daß dies Bild in allen Kunstgattungen so oft wiederholt wurde, vor allem in den Kirchen; vom dritten bis zum Tiefstand des neunten Jahrhunderts blieb es die führende Gestalt der Apsismosaiken.

Jener Bischof hat mit dem Gemälde die Autorität seines Stuhles gemehrt. Zugleich hat er die Kunst, die unterzugehen drohte, zu neuem Leben erweckt. Ob

[8]) v. Sybel, Ztschr. f. Kirchengeschichte 1918, 312; Oriens christianus 1919, 119; Röm. Mitteilungen des archaeol. Instituts 1923/24.

auch die Religion dabei gewann? Vielleicht die Christusreligion. Kaum das Gottesreich, wie es Jesus verkündet hatte. Wie sehr aber die Geburt der Kirchenmalerei in religiöser und kirchenpolitischer Hinsicht belastet sein mag, an archäologischem und kunstgeschichtlichem Interesse erleidet die Kunst im Dienste des Christus dadurch keine Einbuße.

Soviel dürfte klar sein, eine in so bestimmt römischen Formen ausgeprägte, so reichshauptstädtisch gedachte Komposition konnte nur in der Reichshauptstadt selbst entstehen; und eine solche Christenkunst war gebunden an ihre Daseinsbedingungen, die nur in Rom gegeben waren, nicht in den Provinzen, nicht im Osten. Die christliche Kunst ist nicht aus dem Osten gekommen, sondern aus der Reichshauptstadt Rom.

Von Rom aus hat sich die Christuskunst, die christliche Bilderkunst, verbreitet. Ein paar Spuren ihrer Wegfahrt nach dem Osten können wir greifen. Konstantins Bauten in Palästina sind hier nicht zu nennen; der Verehrer des Kreuzes und Monogrammes, der diese Zeichen demonstrativ überall anbrachte, und der in die bekannte enge Beziehung zum Bilderfeind Eusebius trat, hat keine Christusbilder anfertigen lassen; die von der Pilgerin Aetheria bemerkten Mosaiken waren entweder Sinnbilder (wie die Brunnengruppen des sog. guten Hirten in Konstantinopel) oder aber Historien, nicht repräsentative Gestalten, rührten wohl auch nicht von Konstantin selbst her, sondern vom Nachfolger. Hauptzeuge der Wanderung römischer Typen nach Osten ist für uns Epiphanius [9]), natürlich auch Bilderfeind, dem in seinem südöstlichen Gesichtskreis in Gemälden schon weit mehr heilige Gestalten vor Augen kamen, als wir vorher in Rom kennen lernten, darunter die angesehensten, Christus und die Apostelfürsten, in ihren römischen Typen; die Wiege der übrigen kann sehr wohl auch in Rom gestanden haben, in den untergegangenen Bilderschätzen der römischen Kirchen des vierten Jahrhunderts. In den sonst bildlosen frühmittelalterlichen Kirchen Armeniens aber hat ein schalkhaftes Daimonion fertiggebracht, neben ornamental verwendeten Jagdmotiven [10]) uns Ausläufer ausgerechnet der römischen Dreifigurengruppe zu bewahren [11]). Diese wenigen Meilensteine des west-östlichen Weges müssen uns genügen.

Die kritische Geschichte des östlichen Bilderkreises ist noch nicht geschrieben; sie wird die vorstehend ausgesprochene Auffassung nur bestätigen.

Nun aber muß hier berichtet werden von neueren Forschungen, die unabhängig von allem Vorstehenden und ausgehend von anderen Gesichtspunkten, nicht

---

9) Ende des 4. Jahrhunderts. Seine interessiert oft angezweifelten bilderfeindlichen Schriften hat Karl Holl als echt erwiesen, Berl. Ak. Sitz. 1916, 828.

10) Hierzu vgl. Rodenwaldt. Röm. Mitt. 1921/22, 106 f.

11) Siehe Strzygowski, Baukunst der Armenier 1918, 433 Abb. 474; 812 Abb. 766 ff. Über sein letztes Buch »Ursprung der christl. Kirchenkunst« (1920) vgl. meinen Aufsatz »Entwicklungsgeschichte d. christl. Antike«, Hist. Ztschr. CXXV 1921, 1.

von Problemen speziell der christlichen Antike, sondern von der Antike überhaupt, insbesondere der kaiserzeitlichen Kunst, auch die Frage der Kunstbewegungen zwischen West und Ost angehen, Forschungen, die dann aber auch für die altchristliche Kunst sich fruchtbar zeigen.

In der Einleitung zu v. Hartel und Wickhoffs Ausgabe der Wiener Genesis (1895) trug der kunstgelehrte Mitarbeiter die neue Lehre von einer Wendung in der kaiserzeitlich römischen Kunst vor. Sie war bis dahin Hellenismus gewesen, Griechen waren die Schöpfer der römischen Kunst. Mit der Zeit der Claudier aber ändert sich das Bild; neue künstlerische Probleme machen sich geltend, denen die Griechen nicht gewachsen waren, neue Kräfte, nach Rom gezogene Künstler aus den Kleinstädten Italiens, vorzüglich Etruriens, übernehmen die Führung, begründen den neuen Stil zu sehen und wiederzugeben, den Illusionismus, den neuen Stil auch der Erzählung, den kontinuierenden; und mit und in diesem neuen Doppelstil begründen sie eine nationalrömische Kunst, die als »römische Reichskunst« auch dem griechischen Osten, woher den Westvölkern die Kunst gekommen war, zurückströmt. Die geistvolle Konzeption überzeugte nicht [12]).

Neuerdings unternahm Edmund Weigand Forschungsreisen durch die klassischen Länder zu dem Zweck eines kritischen Studiums des korinthischen Kapitells als der in der Kaiserzeit führenden Gestaltung innerhalb der architektonischen Ornamentik. Was sich aus den einzelnen Denkmälern ergab, veröffentlichte eine Reihe von Aufsätzen, 1914 beginnend [13]). Seine Ergebnisse zur Kunstgeschichte der Kaiserzeit legte er kürzlich in zwei Aufsätzen vor [14]); das zusammenfassende Buch steht in Aussicht. Hellenismus ist selbstverständlich auch für Rom Voraussetzung alles weiteren, die Römer mußten sich allezeit der griechischen Formen bedienen; aber sie erfüllten die entlehnten Formen mit ihrem römischen Geiste, so daß seit Beginn der Kaiserzeit ein Neues entstand, im griechischen Gewand eine römische Kunst. Da sie sich im ganzen Mittelmeergebiet verbreitete und dem Kunstleben im Reiche ihren Stempel aufprägte, so ist es berechtigt, von einer römischen Reichskunst im vollen Wortsinne zu reden. Den Westen unterwarf sie sich absolut, wie sprachlich so künstlerisch; in letzterer Beziehung das gültigste Zeugnis legen die nordafrikanischen Stadtruinen ab, die uniform das Gepräge des Romanismus an sich tragen. Auch die Kunst des Ostens unterwarf der Römergeist; doch stieß hier die Reichskunst, anders als im Westen, auf kulturgedüngten Boden, es gelang weder die Latinisierung der Sprache noch die radikale Romanisierung der Kunst; im Osten blieb sie Hellenismus, wenn auch im Rahmen der Reichskunst. Was nun die Herkunft der christlichen Kunst betrifft, so ist es von vornherein falsch, die Frage auf

---

[12]) Vgl. meine Christl. Antike II 21 ff.

[13]) Vgl. meine Frühchr. Kunst 34.

[14]) »Die Orient oder Rom-Frage in der frühchristl. Kunst, ein Rückblick und Ausblick«, Z. f. nt.Wiss. 1923, 233. »Orient oder Rom?« Kreuzzeitung. 2. Dez. 1923.

Ost oder West? »Orient oder Rom?« zu stellen, als ob die christliche Kunst als einheitlich angenommen werden müßte. Das verbietet die Zweiteilung der Reichskunst in den westlichen Romanismus und den östlichen Hellenismus; wenn durch neue Funde eine frühchristliche Kunst des Ostens an das Licht käme, so kann man sicher sein, daß ihre Denkmäler sich nicht einfach als die Vorbilder der römischen erweisen würden, sondern als etwas recht Verschiedenes. So Weigand.

G. Rodenwaldt geht von den römischen Sarkophagreliefs aus. Er hat die Vollendung der von Carl Robert unvollendet hinterlassenen Publikation des Archäologischen Instituts »Die antiken Sarkophagreliefs« übernommen [15]). Zunächst gibt er Vorarbeiten heraus, welche mit den heidnischen Sarkophagen die christlichen verbindend wertvolle Ergebnisse gerade auch für letztere bringen. Die erste Studie »Eine spätantike Kunstströmung in Rom [16])« beschäftigt sich mit Denkmälern in der Hauptsache des vierten Jahrhunderts. Während die römische Sarkophagskulptur des zweiten und dritten Jahrhunderts im Banne der klassischen Tradition immer leerer wird, bedeutet die fragliche Kunstströmung hiergegen die entschiedenste Reaktion, als hätten die Träger der Bewegung schönheitssatt sich andern Idealen zugewandt, einem volkstümlichen Realismus, der die Wirklichkeit beobachtet, zwar kindlich unbeholfen, doch auch überkommene Motive mit neuem Leben erfüllend; einem Realismus, der statt der griechischen Idealgesichter derbe Volkstypen sprechend zu geben weiß. Bestandteile bäuerlicher Tracht, wie sie um Rom Brauch gewesen sein müssen, erscheinen regelmäßig, dem Forscher zuverlässige Führer, ein Schulterkragen mit Kapuze, Wadenstrümpfe. Jagdszenen an Sarkophagen stehen an der Spitze. Nach jenen Kennzeichen ordnet sich z. B. auch der »Einzug in Jerusalem« in die Gattung ein [17]), andrerseits der »Untergang des Pharao im Roten Meer«, das Gegenstück vom »Untergang des Maxentius im Tiber« am Konstantinbogen, hiermit aber die Gesamtheit der konstantinischen Reliefs an jenem Bogen. Ihr eigentümlicher Reliefstil gehört auch in diesen Zusammenhang [18]). Die realistischen Darstellungen des Siegs an Ponte Molle (mit dem Gegenstück vom Roten Meer) führt Rodenwaldt auf die seit langem in Rom üblichen, realistischen Triumphalmalereien fürs Volk, in diesem Falle also konstantinische zurück; die der Staatsaktionen am Bogen, ebenso die der kaiserlichen Jagden, auf analoge kontinuierende Großmalereien. Ihnen allen lagen letzten Endes etruskische Vorbilder zugrunde. Eine befruchtende Wirkung übte das volkstümliche Christen-

---

[15]) So ist Hoffnung, daß auch der noch fehlende für die christlichen Sarkophage so wichtige erste Band in absehbarer Zeit erscheint.

[16]) Röm. Mitt. XXXVI/VII 53—110.

[17]) Auch am Sarg mit der noch nicht als primär erwiesenen Grabschrift des Junius Basus von 359 (Christl. Antike II 178 Abbi 18); ob auch das Zuhalten von Mund und Nase bei Hiobs Frau als Realissmus zu werten ist?

[18]) Die Hochreliefs (nicht die Flachreliefs) sinken in die Fläche zurück, bleiben aber unterschnitten; die Modellierung der Gewandfalten reduziert sich auf Striche und Haken, vom laufenden Bohrer eingezeichnet.

tum des Jahrhunderts auf die Kunst aus. Eine »christliche römische Antike«. Übrigens hat die geschilderte römische Kunstrichtung keine führende Rolle gespielt; sie war eine Unterströmung von verhältnismäßig beschränktem Einfluß; durch die Einnahme Roms 410 wurde sie wohl zu Tode getroffen. — Was die Herkunft der christlichen Sarkophage betrifft, so wird festgestellt, daß die stadtrömischen in der Stadt entstanden sind (die außerhalb Roms in Italien vorfindlichen Exemplare wurden erst in nachantiker Zeit aus Rom fortgebracht). Die gallischen Sarkophage (sie gehen mit den stadtrömischen stilistisch zusammen) sind aus Rom exportiert oder von Zweigwerkstätten in Arles ausgeführt. Irgendwelche direkte Beziehungen zum Orient bestehen nicht.

Eine zweite Vorarbeit widmet Rodenwaldt den Säulensarkophagen [19]), den in griechischer Art rings umsäulten kleinasiatischen, den römischen nur mit Frontsäulen, den christlichen des Westens. Letztere sind stadtrömischen Ursprungs. Es gilt von ihnen, was ich von der altchristlichen Kunst überhaupt sagte: von ihr benutzte östliche Motive hat sie nicht selbst aus dem Osten bezogen, es war alles schon zuvor nach der Reichshauptstadt geflossen [20]). Griechischer Art sind in Italien hauptsächlich die ravennatischen Sarkophage [21]).

Der Leser hat bemerkt, daß in den vorstehend referierten Ausführungen Ahnungen Wickhoffs zu Leben erwachen, jedoch in ganz neuen, ganz anders monumental begründeten Darlegungen, einerseits bei Weigand die römische Reichskunst, andrerseits bei Rodenwaldt die volkstümlich italische Kunstart, die freilich bei ihm nicht die Tragweite erreicht, wie sie Wickhoff gedacht hatte.

Die beiden Forscher fassen das Problem der kaiserzeitlichen Kunstbewegungen von verschiedenen Seiten an, von Seiten der Architekturformen Weigand, von Seiten der Skulptur Rodenwaldt; jener zieht umfassendere Linien, dieser umschreibt ein engeres Gebiet; doch greift schon der Aufsatz über die Säulensarkophage weiter.

Als ich, um die christliche Archäologie auf ihre geschichtliche Basis zu stellen, also einen neuen Anfang zu machen, die »Christliche Antike« schrieb, 1909 den zweiten Band, mußte ich nach damaliger Sachlage den hellenistischen Charakter der römischen Kunst betonen. Doch fügte ich hinzu, ich täte es nicht aus Voreingenommenheit für die Weltherrschaft der griechischen Kunst, im Gegenteil, lieber sähe ich jedes Volk im Besitze einer nationalen Kunst. »Wieviel reicher wäre die Welt dann. Und ich würde jedem dankbar sein, der mir eine spezifisch römische Kunst demonstrierte — — es würde ein Buch erfordern, aber es wäre wert geschrieben zu werden« (II 18).

Weigand wird uns das Buch von der römischen Reichskunst schenken. Rodenwaldt meißelt Quadern, auch er zu einem Monumentalwerk.

[19]) Sie wird in den Röm. Mitteil. XXXVIII/IX erscheinen. Einen Korrekturabzug verdanke ich der Freundlichkeit des Verfassers.

[20]) Vgl. z. B. Christl. Antike II 16, 327 über das Mosaik.

[21]) Die Inschriften mit *archiepiscopus* sind nachantik, erst Bischof Maurus (648) nahm den Titel an, s. Frühchristl.-Kunst 53.

REMBRANDT UND CATS.

VON

KLAUS GRAF v. BAUDISSIN.

Mit 5 Abbildungen.

Die Ansicht, daß Rembrandt den Romanisten zuzurechnen sei, hat vor einiger Zeit einen neuen Verteidiger gefunden. Hans Kauffmann hat die nahen Beziehungen Rembrandts zu den Humanisten vom Muiderkring und besonders zum Dichter Cats aufgedeckt [1]). C. Neumann als Anwalt der Gegenseite erkennt an, daß Kauffmann über die Frage »sehr sorgfältig gehandelt« habe, beharrt aber auf seiner ablehnenden Meinung [2]). Ob in der Tat mit Recht? Ist wirklich »sehr sorgfältig gehandelt«, so müssen in das Bildnis Rembrandts kräftige Reuezüge eingemalt werden. Zu den beiden bisher geläufigen »humanistischen Perioden« Rembrandts, der Zeit auf der Lateinschule und der Freundschaft mit Jan Six, kommt die Zeit von 1632—36 als dritte Periode hinzu; streng genommen bilden sogar Lateinschule, Leidener Lehrjahre, der Aufenthalt bei Lastman und die ersten Amsterdamer Jahre bis 1636 eine einzige ununterbrochene »humanistische Periode«.

Auch Hofstede de Groot hat sich kürzlich gegen Kauffmanns »scherpzinnig, van buitengewone belezenheid getuigend ..... opstel« vernehmen lassen [3]). Prüfen wir Kauffmanns Ausführungen auf den reinen Goldgehalt des Tatsächlichen hin. Kauffmann zufolge wird Rembrandt durch den vielseitigen humanistischen Gelehrten C. v. Baerle 1631 nach Amsterdam nachgezogen und hier bald mit Cats bekannt gemacht; eben damals schmiedete Cats an seinem zu so großem und lange währendem Ruhm gelangtem Trov-Ringh [4]); an dieser Dichtung hat Rembrandt großen Geschmack gefunden; seine Werke aus den Jahren 1632—36 reden davon. Das Prickelnde dieses Nachweises fließt daher, daß der Trov-Ringh erst nach Aufhören dieser Beeinflussung und nach Loslösung Rembrandts von diesen Eindrücken im Jahre 1637 im Druck erschienen ist. Rembrandt muß die Dichtung aus einer Handschrift oder aus mündlicher Mitteilung kennen gelernt haben. Außerdem muß er auf gleichem Wege von der noch später — 1642 — herausgekommenen lateinischen Übertragung des Traurings durch C. v. Baerle und Boye [5]) genauere

[1]) Hans Kauffmann: Rembrandt u. d. Humanisten vom Muiderkring. Jahrb. d. Pr. K. S. Bd. 41. 1920, S. 46 ff. Abkürzung K.

[2]) C. Neumann: Rembrandt 2 Bde. 3. umgearb. A. München 1922. I. Bd. S. 154. Anm.

[3]) »Rembrandts Bijbelsche en historische voorstellingen. I. Oud Holland XLI, II. 1923—24. S. 50 ff. Dieser Aufsatz kam mir erst bei Abschluß meines eigenen zu Gesicht.

[4]) 's Werelts Begin, Midden, Eynde, Besloten in den Trov-Ringh, met den Proef: Steen van den selven. Door J. Cats. Tot Dordrecht by Hendrik van Esch. 1637. 4°. Abgekürzt: Tr.

[5]) Faces Augustae sive Poematia .... a Caspare Barlaeo & Cornelio Boyo .... Dordraci 1643 4°. Angeführt als Faces.

Kenntnis gehabt haben, da nur aus ihr bestimmte Eigenheiten in Rembrandts Darstellungen zu begreifen sind.

Urkundliche Belege kann Kauffmann nicht vorbringen. Der Nachweis geht in Form eines Vergleichs von Dichtung und Werk vor sich. Wenn hierin alles stimmt, ist Rembrandt damals in Wahl und Formung seiner Stoffe vom Dichter abhängig gewesen.

Zwei Menschen derselben Zeit, die einer Heimat entwachsen und die gleiche natürliche und geistige Luft dieser eng begrenzten Heimat einatmen, die wie Kinder einer Mutter sind, tragen wohl gemeinsame Züge, auch ohne sich unmittelbar je zu berühren. So kommt es, daß man beim Durchblättern des Traurings — und mit anderen zeitgenössischen Poeten wird es kaum anders sein — Auffassungen und Vorstellungen begegnet, die für das Zeitliche in Rembrandts Kunst — in den ersten Amsterdamer Jahren spricht es am lautesten — als dichterisches Seitenstück gelten können.

Die Offenheit für die Reize ungewöhnlicher Trachten ferner Länder, die einem seefahrendem Handelsvolk natürlich ist, überdies die ganze Zeit kennzeichnet, und die Rembrandt so sehr geteilt hat, findet häufig Ausdruck; Kauffmann zählt solche Stellen auf; besonders deutlich sprechen folgende Verse:

»Maer haer gewaet voor al geeft yder groot vernougen,
Dan't was niet op de wijs als doen de Juffers drougen,
Het scheen Uytheems te zijn en van een verre kust,
En even dat verweckt een meerder oogen-lust. [6]«

Für die Auffassung und Beschäftigung mit den Auftritten der Hagargeschichte gibt Cats einen dichterischen Beleg.

»Maer Agar, die een soon aen Abram quam te baren,
En weet na desen tijt haer vrouwe niet te sparen,
. . . Daer gaetet over — kant, daer rijsen huyskrakeelen . . .
Doen gingh het harder aen met kijven, twisten, klagen
Want Sara wil de maeght met haren soon verjagen [7].«

Solcher Seitenstücke finden sich viele. Außerdem weist Kauffmann andere, wörtliche Übereinstimmungen nach, jede ein Beleg für Rembrandts Abhängigkeit von Cats. Kommen im Trauring und in Rembrandts Werk die gleichen Gegenstände vor, so ist Rembrandt von Cats »inspiriert«. Dies Verfahren ist durchsichtig und einfach. Hält es Stich?

I.

Die Geschichten des Traurings eröffnet die »Grundehe« Adams und Evas im Paradiese; Kauffmann merkt als auffällige Übereinstimmung zwischen der Erzählung

[6]) Tr. S. 436. Von K. S. 70 Anm. 4. — S. 339 der von ihm benützten Ausgabe — unter den auf Kleidung bezüglichen Stellen angeführt.

[7]) Geestelick Hovwelick, abgekürzt G. H., S. 12.

und Rembrandts Radierung vom Sündenfall B. 28 an, daß beide Male der Elefant die Bühne betritt [8]); in der Tat setzte Rembrandt als einziges Tier in die Waldlichtung, auf den hinteren Grund der Platte, einen Elefanten, ein Tier, das auf keinem seiner Gemälde und seiner Radierungen wiederkehrt. Ein hinreichender Beweis, daß in diesem Fall »gegenständliche Faktoren aus Cats' Trauring Rembrandts Phantasie beflügelten [9])«. Doch der Zusammenhang ist ein anderer, wie Eisler schon ausgesprochen hat [10]). Wir haben unter Rembrandts sicheren Zeichnungen vier Elefantenstudien, eine vollbezeichnet mit dem Namen und dem Jahr 1637; die drei anderen stehen zeitlich in nächster Nähe [11]). Der Sündenfall ist von 1638. Damals fesselte Rembrandt das seltene, ungewöhnliche Tier so, daß es ihm gefiel, es irgendwo anzubringen. Längst hatte sich außerdem dieser wunderliche, täppische Dickhäuter der Phantasie der Künstler bemächtigt; auf den Stichen des 16. Jahrhunderts ist er eine häufige Erscheinung; Elefanten begegnen auf Anbetungen der Heiligen drei Könige, in den Vorstellungen der Arche Noah, und was uns angeht, in Paradies-Darstellungen in der Nähe Adams und Evas, so auf einem Sündenfall von A. Tempesta und auf derselben Darstellung von Daniel Fröschl. a. d. J. 1604 [12]). Selbst als Gallionsbild am Bug der Schiffe ist er anzutreffen.

Dies würde genügen, ließe sich nicht der Finger genau auf die Stelle legen, an der die Lösung verborgen liegt. Rembrandt besaß ein Buch mit Stichen nach Maerten van Heemskerck »synde ael't werck vanden selven« [12a]). Zu diesem Werk gehört ein Stich Coornherts »Der Sündenfall« von 1548 [12b]). Hier erscheint, im Hintergrunde wie bei Rembrandt, ein Elefant und außerdem ein Einhorn, die Tiere der Keuschheit, wie der Physiologus das Mittelalter lehrte. Auch bei Rembrandt ist der Elefant Träger dieser sinnbildlichen Bedeutung; noch in Zedlers Universallexikon wird der Dickhäuter »schamhafftig« genannt. Cats spielt hierauf mit keinem Worte an.

Lehrt der weitere Vergleich von Dichtung und Radierung über diesen Zu-

---

8) K. S. 73, Anm. 1.

9) K. S. 69.

10) Max Eisler »Rembrandt als Landschafter« München 1918, S. 122. K. hat nach Anm. 1, S. 72 Eisler benutzt; weder hier noch in der Besprechung von C. Neumanns »Aus der Werkstatt Rembrandts« 1918 Repertor. f. K. W. 43, 1922, S. 123, wo er von der »erstmalig eingeführten Beobachtung« über Verwandtschaft der Landschaften auf der Berliner Johannespredigt (Bode 215) und der Verkündigung B. 44, spricht, macht K. von Eislers Ergebnissen (S. 122, 182) Gebrauch. S. auch Seidlitz-Singer: Die Radierungen Rembrandts. Leipzig 1922. S. 1922. S. 102, wo allerdings die Aufzählung der Zeichnungen nicht stimmt, wie so manches in dieser Ausgabe.

11) H. d. G. 948, 1089, 1468, 1469.

12) Zeichn. i. d. Albertina. Schönbrunner u. Meder Nr. 1200.

12a) Hofstede de Groot: Die Urkunden über Rembrandt (Quellenstud. z. holl. K. G. III). Haag 1906 (Abgek. H. d. G. Urk.) Nr. 169 S. 201. Nr. 227.

12b) Otto Hirschmann: Hendr. Goltzius, Mstr. d. Graphik III. Leipzig 1919. Abb. 1 Tfl. 1. Den Hinweis auf diesen Stich danke ich Herrn Dr. Kahns-Kiel.

sammenhang etwas anderes? B. 28 schildert den Sündenfall im Sinne der Bibel und in der altüblichen Weise: Eva mit dem Apfel vom Baum der Erkenntnis, Adam streckt die Hand aus, vom Baum herunter züngelt und schnobert die Schlange. Bei Cats kommt in der »Grundehe« der Sündenfall nicht vor; es fehlt die Apfelgeschichte, es fehlt die Schlange, es fehlt der Sündenfall. Er würde die Schwüle dieses sinnlichen, schäferlichen Hochzeitsspiels wie ein Blitz zerreißen. In den Gestalten der Menscheneltern der gleiche Gegensatz; da ist bei Rembrandt weder »Gestalt noch Schöne«; beide Akte lassen das Modell ahnen; doch reicht das nicht aus zur Erklärung dieses unschönen, wie verwachsen tief zwischen den Schultern sitzenden Mannskopfes; es ging hier nicht um akademische Schönheit; etwas besser ist Eva weggekommen, wie es der Natur entspricht. Einer, der die Worte derber wählte, fand freilich, daß Adams »verwahrlost häßliche Männlichkeit« von dieser Eva noch übertroffen werde, und schmähte die Größe dieser erschütternden Aufrichtigkeit eine Verirrung des Naturalismus [13]).

Cats, dessen Dichtung angeblich »auch die Muster von Rembrandts weiblichen Akten enthält [14])«, schildert Eva anders und läßt Adam so sprechen:

»De gever alles goets die heeft aen my gejont,
Het wit van uwe borst, het root van uwen mont,
Het waes van uwe jeught, en al de soete dingen,
Die ick in u bemerck, die my tot uwaerts dringen,
Laet ons te samen doen, dat al de wereld raeckt;
Ghy zijter, edel pant, ghy zijter toe gemaeckt [15]).«

Vielleicht noch deutlicher drückt sich Cats in dem Rahmengespräch zwischen Sophroniscus und Philogamus aus, in dem die Lehren aus dem Beispiel der Grundehe gezogen werden. Die Frage wird aufgeworfen, ob Adam und Eva schön gewesen. »Wat de schoonheyt belanght, wie sal willen loochenee de schoonheyt van de eerste maecksels, die de alderschoonste met eyger handt heeft uyt-ghewracht? en hoe konnee dese on-edel genoemt werden [16]).« Und zweifele niemand, daß die Frage, ob die eheliche Vereinigung des ersten Menschenpaares noch im Stande der Unschuld erfolgt sei, entschieden wird, »rondelick en kortelick, dat ja [17]).«

Nach vollzogener Hochzeit kommen die Tiere, um am Glück des jungen Paares teilzunehmen:

»De kemel wijt-beroemt, vermits syn rassche schreden,
Den grooten oliphant, een gansch vernuftigh beest [18]).«

---

[13]) Josef Kirchner: Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst. Stuttgart 1903, S. 210. An J. Burckhardts Urteil sei erinnert.

[14]) K. S. 71.

[15]) Tr. S. 19.

[16]) Tr. S. 37.

[17]) Tr. S. 43.

[18]) Tr. S. 29.

Die Tiere streiten, auf wem Eva reiten solle; Adam schlichtet den Streit mit vieler Einsicht, und hier heißt es:

Een kemel is bequaem door dorr'en lange wegen,
Een grooten oliphant om eer te mogen plegen [19]).«

Der kleine Igel, der dabei ja nicht mittun kann, kommt gelaufen:

»Men sagh op yder pin een peer of appel steken,
En kersen tusschen bey, en al op mette reken,«

um sie Eva zu verehren [20]). Wenn dieser Igel sich bei Rembrandt fände, wäre ein Zusammenhang erwiesen.

Zu den Beispielen, die Kauffmann anscheinend für besonders beweiskräftig hält, gehört die Opferung Isaaks. Es entspreche der Bibel nicht, daß Abraham das Messer schon gezückt halte, und der Engel erst im letzten Augenblick höchster Spannung eingreife, indem er Abrahams Arm packe und festhalte. Diese Hinauftreibung auf ein Äußerstes habe Rembrandt und Cats [21]).

»Tot dat het vinnigh sweert al-reede was genomen,
Al-reede was gevelt, en helde na den slagh,
Soo dat het selsaem werck niet hooger gaen en mach.
Daer isset eerst gesteuyt. Daer wort een Ram gevonden,
Die stont, gelijck het scheen, daer in het wout gebonden [22]).

Vergleichen wir Cats' und Kauffmanns Ansicht von seiner Schilderung mit Luthers Auslegung dieser Bibelstelle 1. Mos. XXII: »Filius . . . expectat, ut in cineres redigatur: Ita in extremum discrimen vitae uterque a Deo adducitur. Si ibi non fuisset fides, aut Deus dormitasset unum momentum, actum fuisset de filii vita . . . Haec Dei opera sunt, quibus ostendit se nos in summis periculis et media morte curare [23]).«

Soweit es sich um die höchste Spannung handelt, ist zwischen Cats und Luther kein Unterschied, sie geben beide die übliche Auffassung wieder. Vom biblischen Bericht weicht Rembrandt nur in dem einen Punkte ab, daß er den Engel nicht aus der Ferne her eingreifen läßt. Aber Kauffmanns Augenmerk heftete sich hier auf einen ganz falschen Punkt, und alles, was er dazu äußert, erledigt sich durch eine kurze ikonographische Betrachtung der Darstellungen von Abrahams Opfer.

---

19) Tr. S. 32.

20) Tr. S. 31. Übrigens ist der Igel, der sich in Früchten wälzt, um sie an seinen Stacheln aufgespießt seinen Jungen zu bringen oder als Wintervorrat heimzutragen, keine Erfindung von Cats, sondern eine uralte, von Plutarch, Aelian und Plinius bezeugte und im Physiologus fortlebende Vorstellung. Vgl. Lauchert (Friedrich): Gesch. d. Physiologus. Straßburg 1889. S. 18.

21) K. S. 69.

22) G. H., S. 13.

23) Dr. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. 43. Bd. Weimar 1912. Genesisvorlesung) Fortsetzung). S. 217 über I. Moses XXII, 7—10.

Rembrandt hat jene Abweichung gemein mit zahlreichen Werken der älteren Kunst; in der Regel eher als in der Ausnahme fällt der Engel dem Erzvater in den Arm und ins Schwert [24]). So hat Cornelis Engelbrechtsz die Opferung auf dem Marienpoeler Altar gemalt [25]), den Rembrandt im Rathaus seiner Vaterstadt sehen konnte, und ebenso schildert Vondel diesen Vorgang:

»Als ick op d' heyl'ge klip, van droefheyd schier verslonden,
Beyde ermen kruyswijs van myn Isack had gebonden,
En trock in, God getrost, den sabel uyt bera'en
Om van die zoetebol 't hoofd van den buyck te slaen.
Ghewis'lyck hadder niet een Enghel toegeschoten,
En mvnen erm verlet, de steenrootze ick geboten,
Zoude hebben met dat blood . . . [26])«

Messer und Schwert besitzen beide ein höheres ikonographisches Alter [27]); das von der Vulgata statt »culter« gebrauchte Wort »gladius« ließ beides zu; Luther stellte dies richtig; mit der steigenden philologischen Bildung des 17. Säkulums drang dies durch; die Darstellung mit dem Schwert wurde selten, sie verschwand. In dieser also um 1630 schon ablebenden Vorstellung ist Cats noch befangen, übereinstimmend mit dem von ihm benutzten und häufig angeführten [28]) Kommentar zur Genesis von Rivet [29]), der Abraham »exerto gladio« darstellt. In der holperigen deutschen Übersetzung heißt es richtig [30]),

». . So weit, bis daß das Schwert war in die Hand genommen,
Bereits gehoben war, und zielte nach dem Schlag.«

Kauffmann legt dieser Stelle den irrigen Sinn unter, Abraham habe das Messer zum Stoß »gevelt« [31]). Auch auf Rembrandts Gemälde hat Abraham das Messer nicht gefällt. Rembrandt hat dem Erzvater ein rund auslaufendes Messer gegeben, denn nach dem Rituell ist das Opfer nicht durch einen Stich sondern durch einen Halsschnitt unterhalb des Kehlkopfes zu »schächten«. Luther hat erläutert, wie man

---

[24]) Ich nenne Ghibertis Paradiesestür am Baptisterium in Florenz, die Opferung Jacopo della Quercias (Bologna, San Petronio), Brunellescos Entwurf für die Paradiesestür in Florenz und das Deckengemälde von Peruzzi im Vatikan.

[25]) Dülberg, Franz: Frühhollender I. Die Altarwerke des Cornelis Engelbrechtzoon und des Lukas von Leyden im Leidener Städtischen Museum Taf. 3.

[26]) J. v. Vondel: De Helden Godes des Ouwden Verbonds (1616) — Abraham de Gheloovigen Vader — Vondel, Werke (door Lennep) II. Bd. S. 38.

[27]) Vgl. etwa A. Haseloff: Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jhrh. (Stud. z. D. K. G. Heft 9). Straßburg 1897. S. 83/4.

[28]) Tr. S. 50 u. a. a. Stellen.

[29]) Andreae Riveti Operum Theologicorum Tom. I. Roterodami 1651 Exercitationes Theologicae et Scholasticae. Exerc. 108, S. 415.

[30]) Des Welt-Berühmten Niederländischen Poeten, Jacob Cats . . . Sinnreicher Wercke . . Vierter Theil oder: Der Welt Anfang, Mittel und Ende, Beschlossen in dem Trau-Ring samt dem Probierstein desselben. Hamburg durch Thomas von Wierings Erben 1712. 8°. S. 774/5.

[31]) K. S. 69 u. Anm. 3.

sich die Opferszene zu denken habe: »Filius iugulum praebet sublatis oculis in coelum . . Sed cur ligat? . . ., ut servet ritum holocausti. Oportuit enim Abraham induere adfectum et gestum sacerdotis mactantis vitulum. Ideo similem gestum et ritum adhibet . . . [32])« Rembrandt muß sich genau darüber erkundigt haben [33]). Weiter aber gilt die mosaische Vorschrift ». . . der Opfernde . . . lege seine Hand auf des Brandopfers Haupt, so wird es angenehm sein [34])«. Hier hat Luther ungenau übersetzt; es muß heißen »der Opfernde stütze oder stemme seine Hand auf das Brandopfers Haupt«, was der Talmud weiter ergänzt, daß es aus allen Kräften zu geschehen habe; die Hand, richtiger beide Hände sollen zwischen den Hörnern liegen [35]); ich hoffe nicht zu irren, wenn ich aus dieser für die Wirksamkeit des Opfers entscheidenden Vorschrift das furchtbare Handaufstemmen herleite, das bei Rubens' häufig zum Vergleich herangezogener Darstellung bezeichnenderweise fehlt. Beim Schächten braucht man sowenig auszuholen wie beim Bratenschneiden; Rembrandt hat dies Ausholen auch nicht dargestellt; Abraham hatte das Messer schnittbereit schon dicht an die angstvoll pulsende Kehle Isaaks geführt, da schoß der Engel zu, riß Abrahams Arm zurück und Abraham selbst halb mit herum; die Wucht, mit der dies geschehen, verdeutlicht das Fallenlassen des Messers. Nun läßt sich Rembrandts eigentümliche Leistung verstehen.

Abermals ist Kauffmann auf Abwege geraten, wo er über das Münchener Auferstehungsbild handelt. Nach Matth. XXVIII, der noch am ausführlichsten berichtet, kommen die Frauen zum Grab; dann geschieht ein Erdbeben.« Denn der Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat hinzu und wälzte den Stein von der Tür und setzte sich darauf. Und seine Gestalt war wie der Blitz und sein Kleid weiß wie Schnee. Die Hüter aber erschraken vor Furcht und wurden, als wären sie tot.« Dann redet der Engel zu den Weibern ». . . Er ist noch nicht hier; er ist auferstanden . . .«. Eine besondere Schilderung von der Auferstehung gibt weder Matthäus noch einer der anderen Evangelienschreiber. Cats erzählt so:

> Schoon dat een Engel quam gesegen uyt de lucht,
> En joegh, door hellen glans, de wachters op de vlucht,
> Schoon dat het lichaem selfs (nu stanck gelooft te wesen)
> Quam uyt het duyster graf geweldigh op-geresen [36])«.

---

[32]) Luther a. a. O.

[33]) Frühere Darstellungen, die Abraham mit dem Messer in der Hand zeigen, von Brunellesco (Anm. 24), von Ghiberti (2. Tür) und von Ulocrino; siehe Beschr. d. Bildwerke d. christl. Epochen. Königl. Museen zu Berlin. »Die italienischen Bronzen« II. Aufl., Bd. II. Berlin 1904, Nr. 716, Taf. XLIX.

[34]) III. Mos. I, 4 u. a. and. Stellen.

[35]) v. Orelli »Der Brandopferkultus«. Realenzyklopädie f. prot. Theol. u. Kirche (hgg. A. Hauck) XIV. Bd. S. 391. Ferner: Der Pentateuch von Salom Herxheimer 3. Aufl. Leipzig 1865, auf den mich der hebräische Religionslehrer in Kiel, Herr Chaim hinwies, dem ich für freundliche Belehrung über diese Fragen zu danken habe.

[36]) G. H. S. 105.

Kauffmann nennt das Münchener Bild »besonders interessant«; es sei ikonographisch im Sinn der Evangelisten nicht korrekt und darum auch nicht aus ihnen zu begründen, weil zwei Motive der biblischen Auferstehungsgeschichte sich in ihm kreuzen: Die Auferstehung Christi und die Erscheinung des Engels, der nach der Auferstehung — die Hervorhebung ist von mir — den Grabstein beseitigte ...« Im Gegensatz zu Lastmans Amsterdamer Bild von 1610, der den Engel erst nach der Auferstehung des Heilandes, der schon verklärt in den Lüften schwebe, eingreifen lasse, »ist bei Rembrandt ein Engel der Gehilfe des Auferstehenden ... In diesem Doppelsinn hat auch Cats die Auferstehung ausgemalt ... Rembrandts Bild hat also eine literarische Quelle im Trauring des Jacob Cats« [37]). Die Berichte der Evangelisten über die Auferstehung sind voll Widerspruch, worüber man sich aus einer ehemals berühmten Schrift, den von Lessing herausgegebenen Wolfenbüttler Fragmenten, belehren mag [38]); diese Widersprüche und Dunkelheiten der Evangelien gestatteten im Wandel der Zeit die verschiedensten Auslegungen; die bildlichen Darstellungen spiegeln sie wider. Die natürliche, sinnliche Vorstellung, daß Christus erst nach der Entfernung des Grabsteins aufersteht,« beherrschte das Schauspiel und die Kunst Jahrhunderte lang [39])«. Nachdem der Deckel des Sarkophags weggeschafft ist, steigt der Auferstehende, ein Bein voran, aus dem Sarkophag heraus; die Italiener schufen den wie zur Himmelsfahrt aufschwebenden Heiland, anfangs ohne Lichtwolke, bis schließlich die im Lichtglanz aufschwebende Gestalt mit der Kreuzesfahne, die nur selten fehlt, zur Zeit von Cats, wenn auch Abweichungen vorkommen, längst fest geprägte Form ist. Sie stand Cats vor Augen, als er die Verse schrieb:

»Het lichaam selfs ...
Quam uyt het duyster graf geweldigh op-geresen.«

So gemeinplätzlich die Vorstellung des Traurings, so einmalig ist die Schöpfung Rembrandts; der äußere Anlaß ist noch zu erkennen. Prinz Friedrich Heinrich hatte bei ihm eine Auferstehung und als Gegenstück eine Himmelfahrt zusammen mit anderen biblischen Bildern in Auftrag gegeben. Die Himmelfahrt war zuerst, 1636, vollendet. In der Auferstehung machte Rembrandt den meisterwürdigen Versuch, der aufgenötigten Wiederholung der emporschwebenden Gestalt des Heilands durch eine neue Schöpfung zu entgehen. Vermutlich nach langem Grübeln mag sich beim Überlesen des Matthäus-Kapitels die Schilderung der Engelserscheinung und des Wächterschreckens seiner Phantasie immer mehr bemächtigt haben. Möglich auch, daß diese Engelserscheinung von Anfang an sein Anliegen war, denn die Ge-

---

37) K. S. 74/75.

38) Z. Gesch. u. Lit. Aus den Schätzen der Herzogl. Bibliothek z. Wolfenbüttel. 4. Beytrag v. G. E. Lessing, Braunschweig 1777. 5. Fragm. S. 437 ff.

39) Hierüber W. Meyer aus Speyer: »Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden?« Nachr. d. K. Ges. d. Wissensch. z. Göttingen. Phil.-hist. Kl. 1903 H. 2, S. 236 ff., worauf ich von befreundeter Seite hingewiesen worden.

stalt des Heilandes, der eben langsam sich aufrichtend mit Haupt und Brust erscheint, und mit dem Arm aus dem Grab heraustastet, ist aus der Auferweckung des Lazarus hergeliehen und nicht erst für dies Bild geschaffen. Gerade in diesem Jahrzehnt erfüllen Rembrandt die Engelsgesichte. Mit der radierten Verkündigung setzen sie 1634 gewaltig und gewaltsam ein. 1636 folgt der Engelreigen der Himmelfahrt, im Vollendungsjahr der Auferstehung — 1639 — der Tod der Maria; nebenher gehen die Engelserscheinungen der Tobias-Darstellungen und des Opfers Manoahs von 1637—41. Ist es angesichts dieser Zusammenhänge noch länger möglich, den Trauring als literarische Quelle für Rembrandts Bild auszugeben?

Es wird nicht zu entscheiden sein, ob Bode 69 einfach »eine junge Frau bei der Toilette«, wie Bode und Hofstede de Groot vorsichtig betitelten, oder eine historische Persönlichkeit vorstellen soll; gewiß bleibt nur, daß sie keine Bocena ist. Die Taufe auf eine Bathseba bei der Toilette ist nicht völlig überzeugend, darin kann man Kauffmann beistimmen; wohl aber kann eine Judith oder eine Esther gemeint sein. Judith X, 1—5 lautet: »Da sie nun ausgebetet hatte, stand sie auf und rief ihre Magd und ging herunter ins Haus, legte den Sack ab und zog ihre Witwenkleider aus und wusch sich und salbte sich mit köstlichem Wasser und flocht ihr Haar ein und setzte eine Haube auf und zog ihre schönen Kleider an und tat Schuhe an ihre Füße und schmückte sich mit Spangen und Geschmeide und zog all ihren Schmuck an. Und der Herr gab ihr Gnade, daß sie lieblich anzusehen war; denn sie schmückte sich nicht aus Vorwitz, sondern Gott zu Lob.« Die Stelle bei Esther V, 1 lautet: »Und am dritten Tage zog sich Esther königlich an.« Und Stücke zu Esther IV, 1, 2: »Und am dritten Tage legte sie die Bußkleider ab und zog ihren königlichen Schmuck an; und war sehr schön und rief Gott, den Heiland, an, der alles sieht.« Sind wir voreingenommen, wenn wir in dieser tiefernst blickenden Frau weder eine mythologische noch eine biblische Liebesheldin zu erkennen vorziehen, sondern eine Frau, die sich schmückt »nicht aus Vorwitz, sondern Gott zu Lob?«

Die Verstoßung Hagars B. 30 gibt Kauffmann Veranlassung, sich aufs Feld der Irrtümer und Mißbräuche der Maler in Historienbildern zu begeben [40]); über diese Literatur, die zugleich mit den moralischen Einwänden gegen die Kunst beginnt, unterrichtet Schlosser [41]). Hierher gehört das Kapitel »Von dem schändlichen Mißbrauch der Schilder-Kunst, und vielen durch Unwissenheit der alten Geist- und weltlichen Historie eingeschlichenen Fehlern« im »Kunst-Erfahrenen, Curiösen, Galanten, doch aber zugleich erbaulichen Schilder und Mahler« von M. Johannes Dauw, Pastor zu Herrstädt Oester und Herrstädt Wester a. d. J. 1721. Lassen wir uns seine Kenntnisse dienen, da wir den zierlichen Achtelsband gerade zur Hand haben, und da er uns schon für die Untersuchung über die Opferung Isaaks

---

[40]) K. S. 74.

[41]) J. v. Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien 1924. S. 378 ff., 537 ff.

nützliche Winke gegeben hat. »Bey der Historie der Hagar mit dem Ismael« schreibt er, »begehen sie diesen Fehler, daß sie den Ismael, wie ihn vor Durst die Mutter von sich tat, als ein klein Kind mahlen.« Von den durch Dauw beigebrachten Gründen ganz abgesehen, lehrt ein Blick in die Bibel, daß Abraham 86 Jahre alt war, als Ismael geboren wurde, 1. Mos. XVI, 16, und mindestens 99 Jahre, als ihm Isaak verheißen wurde, 1. Mos. XVII, 1; mithin war Ismael wenigstens 13 Jahre alt und nicht »noch so klein, daß Hagar ihn tragen muß«. Die »Schürzung der Momente«, das ist die Verbindung der Vertreibung mit Sarahs Sticheleien, wodurch sich Cats und Rembrandt von allen übrigen unterscheiden sollen, findet sich auf der Mehrzahl der Darstellungen dieses Vorganges.

Hier wie an den anderen Stellen macht Kauffmann Rembrandt grundlos zu einem Schüler von Cats, von dem jener die Kunst lebendig und spannend im Sinne des Barock zu schildern, gelernt haben soll, [42]) er der 1628/29 das Bild vom Judas, der die 30 Silberlinge wiederbringt, gemalt hatte. »In historiis ..., ut vulgo loquimur, ... vividam Rembrantii inventionem non facile assequetur« schreibt Huygens über Rembrandt und Lievens; dehnen wir dieses Urteil aus auf Rembrandt und Cats [43]).

Man erwartet, Kauffmann würde für ein Bild von so umstrittener Bezeichnung wie die Petersburger Danae von 1636 aus dem Trauring den richtigen Titel aufzufinden wissen, doch wird man getäuscht, Kauffmann bezeichnet die Danae als Messalina [44]); diese Deutung hat Wustmann [45]) gegeben, und Kauffmann hat sie ohne Prüfung übernommen, er hätte sonst finden müssen, daß Vondels Trauerspiel »Silius und Messalina« erst 1638, also zwei Jahre nach Rembrandts Gemälde, gedichtet ist [46]); genau so verhält es sich mit dem Schauspiel »Ontschakingh van Proserpina« von J. Struys; das Bild ist von 1632, die Dichtung von 1634. Zur Frage der Herleitung von Gemälden aus der Bühnendichtung und dem Theater erinnere ich an einen bekannten Fall umgekehrter Art. Wir wissen, daß Vondel der erste Gedanke seines Dramas »Joseph in Dotan« von einem Bilde Jan Pinas eingegeben wurde, das Vondel im Hause des Doktors Robbert van der Hoeven sah [47]).

Wustmanns irrige Meinung hat immerhin das Gute, daß sie die Bezeichnung als Danae anzweifelt, bei der niemandem so ganz wohl ist. Der gefesselte und weinende Engel am Kopfende des Prunkbettes ließe sich zwar als Anspielung auf Danaes Gefangenschaft aus der Geschichte erklären; er diente der Dargestellten dann als

---

[42]) K. S. 69, 74.

[43]) H. d. G., Urk. Nr. 18. S. 13 ff. § 16.

[44]) K. S. 61, Anm. 1 u. S. 65.

[45]) Wustmann, R., Rembrandt u. d. Bühne. In Welt und Bühne. Jahrg. XII, 1909/10, 1. Halbj., S. 182.

[46]) Kalff (G.). Gesch. d. Nederl. Letterk., IV. D. Groningen 1909, S. 275. H. W. Unger: Bibliographie von Vondels Werken, Amsterdam 1888, war mir nicht zugänglich.

[47]) Vondel, Werke III. D. Amsterdam 1857, S. 730.

Erkennungszeichen wie Petrus seine Schlüssel und Paulus sein Schwert. Vergeblich aber suchen wir auf dem Bild nach dem Nerv der Danae-Geschichte, ohne den sie nicht gemalt werden kann, wenn sie nicht unverständlich bleiben soll, nach dem Gold, sei es im Märchensinn der Verwandlungsfabel vom goldenen Regen, sei es im Sinne der belehrenden Nutzanwendung, wie ihn der Kirchenvater Augustin dem Mittelalter überlieferte [48]). Trotzdem zaudert C. Neumann, von der hergebrachten Benennung abzugehen, weil ein Inventar von 1660 ein Gemälde, das mit unserem ein und dasselbe sein kann, als Danae bezeichnet wird; was ein vermehrtes Gewicht dadurch erhalte, daß diese Feststellung zurückgehe auf Rembrandts Schüler F. Bol und J. Ovens [49]). C. Neumann ist entgangen, daß nur die ersten 5 Bilder, Familienbildnisse, von Bol und Ovens abgeschätzt worden sind, daß es dagegen ausdrücklich heißt: »De volgende schildereijen zijn niet getaxeert alsoo die sullen vercocht werden«. Die Mitwirkung seiner Schüler hierbei noch anzunehmen, ist nicht erforderlich. Der Bemerkung: »De volgende goederen wesende Restant van een meerder party syn in desen boedel verpant.« folgen weitere Bilder; unter diesen erst wird die Danae aufgezählt [50]). Es ist nicht ausgeschlossen, daß es sich gar nicht um ein Bild Rembrandts handelt, sondern etwa um Lievens' »Een Danae, Levens-groote«, die 1693 in der Versteigerung Goevenaer [51]) und 1720 auf der Versteigerung H. Sorgh [52]) auftauchte, seitdem aber verschollen ist [53]).

Selbst wenn aber unser Bild in diesem Inventar gemeint ist, wie wir annehmen wollen, bleibt dem Zufall und dem Irrtum beim Zustandekommen dieser Aufzeichnung offener Spielraum genug. Wer will die Möglichkeiten alle erörtern? War einmal die richtige Benennung verloren gegangen, — erinnern wir uns der Bilder von Julius Civilis und von dem Simson, der seinen Schwiegervater bedroht — so war die Geschichte der Danae gewiß nicht die abgelegenste, auf die man das Bild beziehen konnte. Haben wir doch selbst diese Bezeichnung bei langer Prüfung auch heute noch gelten lassen.

Rembrandts Bild, von dem wir zunächst voraussetzen müssen, daß es im ganzen Umfang und auf keiner Seite verkürzt erhalten ist, hat sein Schüler Ferdinand Bol für sein Braunschweiger Gemälde »Kandaules zeigt Gyges seine Frau« wieder verwendet; außer F. Mieris [54]) hat noch A. Jordaens diesen Gegenstand behandelt [55]),

---

[48]) De Civitate Dei XVIII, 13.

[49]) C. Neumann, S. 444.

[50]) Oud-Holland, Bd. XXVI, 1908, A. Bredius. Rembrandtiana S. 219 ff.

[51]) Hoet, I, 18.

[52]) Ders. I, 243.

[53]) A. v. Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon II, S. 47. Schon 1639 ging ein Bild von Lievens unter Rembrandts Namen.

[54]) Schwerin Nr. 667, Kat. v. 1890.

[55]) Nationalmuseum in Stockholm. Abb. Georg Göthe Notice descriptive des Tableaux etc. I. P. Maîtres Étrangers. Stockholm 1910. Nr. 1159.

dem man schon 1472 in Albrecht v. Eybs Ehebüchlein [56]) begegnet, hier bezogen auf die aus Xenophons Cyropaideia bekannte Pantheia; dies merkwürdige, von 1472 bis 1540 12 mal aufgelegte Büchlein ist ein Musterbeispiel der erbaulichen geistlichen Sittenschriften, die für ihre Exempla die antiken Schriftsteller ausplünderten und dem Leser in seiner Muttersprache zwischen dem Sündenfall und der Geschichte von David und Bathseba von der unglücklichen Königin Dido und von Lucretia berichteten.

Jordaens mag sich in seinem Gemälde an die von Herodot I, 8 erzählte Geschichte gehalten haben. Gyges, der Günstling des Königs Kandaules wehrt sich dagegen, daß er die Königin nackt sehen soll. Kandaules antwortet, die Königin werde nichts davon merken: »Denn ich will dich in dem Gemach, darin wir schlafen, hinter die offene Tür stellen. Gleich nach mir, wird auch meine Frau kommen und zu Bette gehen. Und dicht neben dem Eingang steht ein Sessel, darauf wird sie ihre Kleider legen, eins nach dem andern, so wie sie sich auszieht, und da kannst du sie dir recht nach aller Bequemlichkeit ansehen. Wenn sie aber von dem Sessel nach dem Bette zu geht, und dir also den Rücken zuwendet, dann mußt du machen daß du aus der Türe kommst, ohne daß sie dein gewahr wird [57]).« Plato, »über den Staat« II, 3 bringt in diese Geschichte einen neuen Zug hinein. Gyges ist im Besitz eines Ringes, der die Gabe hat, nach einer Drehung am Finger den Träger unsichtbar zu machen; diesen benutzt Gyges, »und so sei er gekommen, habe dessen Weib zum Ehebruch verleitet, dann mit ihr dem Könige nachgestellt, ihn getötet und die Herrschaft an sich gerissen [58])«. Hier fehlt das, was damals den Reiz der Erzählung ausmachte und eben den Anlaß gab, von ihr zu reden, und sie zu malen, die Preisgabe der entkleideten Schönheit der Kandaules vor fremden Augen durch den törichten König. Platos Bericht scheidet daher für unsere Untersuchung aus.

Deutet aber nicht Bols Gemälde darauf hin, daß das Bild seines Lehrers gleichfalls eine Kandaules vorstellt? Von der Lesart Herodots weicht Bol ab; seinem Bild liegt eine Fassung der Erzählung zugrunde, die nichts davon enthält, daß Gyges die Kandaules unbemerkt, worauf der Ton zu legen ist, sehen soll; einer Darstellung wie etwa der folgenden entspricht sein Bild: ». . . maer hebbende boven dien bestaen te willen monstreren mit de schoonheyt van de selve, ende haar daerom naeckt aen den voornoemden Gyges vertoonende, is oorsaeck geweest, dat . . .« Diese holländische Wiedergabe — wo sie sich findet, wird noch erörtert werden — fußt wohl auf Justinus, Philippische Geschichte I, 7 [59]): ». . . Dieser pflegte seine Gemahlin . . .

[56]) Deutsche Schriften d. A. v. Eyb, herausgeg. und eingeleitet von M. Herrmann. I. Band. Berlin 1890.

[57]) Ich benutzte die Übersetzung von Fr. Lange, die Geschichten des Herodotos I, Berlin 1811.

[58]) Übers. v. Frdr. Schleiermacher. Erl. v. I. H. v. Kirchmann, Berlin 1870, Philos. Bibl., herausgeg. v. Kirchmann, 27. Bd., S. 67 f.

[59]) Justinus: Philippische Geschichte. Übers. von Christian Schwarz. Stuttgart 1838 (Römische Prosaiker in neuen Übersetzungen, 94. Bdchn.) S. 71. Eine deutsche Übersetzung schon 1649.

Jedermann zu preisen; . . . Ja er ging so weit, daß er sie am Ende, um seiner Versicherung Glauben zu verschaffen, seinem Vertrauten, Gyges, nackt zeigte. So machte er seinen Freund, der dadurch zum Ehebruch mit seiner Gemahlin gereizt worden war, zu seinem Feinde . . .«.

Rembrandts Bild läßt sich mit keiner der Fassungen dieser Historie verknüpfen; die sogenannte Danae — kehren wir wieder zu ihrer rätselvollen Erscheinung zurück — wird nicht und niemandem gezeigt, sondern die entkleidete Schöne begrüßt den nahenden Geliebten, den sie erwartete; mit Hand und Blick begrüßt sie ihn, sich leicht herumwendend, und hat die Bettdecke schon halb für ihn zurückgeschlagen.

Eine alte Dienerin hat für ihn, der sich schon fast am unsichtbaren Bettpfosten des Fußendes befinden muß, den Vorhang beiseite gezogen und sieht den Nahenden, ebenfalls, wie es scheint, ehrerbietig an.

Bode bezeichnete es als »sehr unwahrscheinlich«, daß man in diesem Bild den antiken Mythos der Danae und überhaupt einen mythischen Stoff zu sehen habe, und schlug vor, das Bild auf Sara, die den jungen Tobias erwartet, zu deuten [60]); hierbei findet nur der Liebesengel eine einleuchtende Erklärung. In der Tobiasgeschichte Abschn. 8 heißt es: »Und nach dem Abendmahl führten sie den jungen Tobias zu der Jungfrau in die Kammer«; dieser Augenblick kann nicht wohl gemeint sein, denn die Erzählung fährt fort: »Und Tobias dachte an die Rede des Engels und langte aus seinem Sack ein Stücklein von dem Herzen und der Leber des Fisches und legte es auf die glühenden Kohlen. Und der Engel nahm den Geist gefangen und band ihn in die Wüste fern von Ägypten. Darnach vermahnte Tobias die Jungfrau und sprach: Schwester, stehe auf und laß uns beten, daß der Herr sich unser erbarme! Denn wir sind Kinder der Heiligen, und uns gebührt nicht, solchen Stand anzufangen wie die Heiden, die Gott verachten. Und sie standen auf und beteten beide fleißig, daß sie Gott behüten wolle.« Es folgt das Gebet, ». . . du weißt, daß ich nicht böser Lust halben diese meine Schwester zum Weibe genommen . . .«, und endet: »Und Sara sprach: Herr, erbarme dich unser, daß wir beide gesund mögen unser Alter erlangen! Da schliefen die beiden die Nacht.« Nirgends scheint unser Bild hier Raum zu finden. Verlockend, verführend schön, den nahenden Freund der Liebe voll Hingabe erwartend, liegt die Schöne auf ihrem Lager; ein Bild sinnlicher, besinnungraubender Liebesschönheit.

Sollen wir aber auf dem von Bode gewiesenen Wege nicht noch einen Schritt weiter gehen? Noch zweimal kehrt das Prunkbett im Werk Rembrandts wieder, auf dem Jacob, der Esau segnet, und auf dem Tod der Maria. Spricht dies nicht auch hier für einen biblischen Gegenstand? Und ist nicht Bathseba die außerordentlichste Liebesgestalt der Bibel? Der Liebesengel läßt sich zwangloser kaum erklären, als so vorausdeutend auf das Unheil, das aus dieser Liebe erwachsen wird,

---

[60]) Bode, W.: Studien zur Gesch. d. holl. Malerei. Braunschweig 1883, S. 450/51.

der das göttliche Recht und der Segen fehlt, deren Frucht vorzeitig sterben muß; dieser Liebe, die unfrei ist und voll Bitternis. Eine ähnliche Verbindung reiner Erzählung mit sinnbildlicher Bedeutung enthält die Radierung B. 63 die heilige Familie mit der Katze; unter dem Fuße Mariens fort kriecht die Schlange, die den Sohn in die Ferse stechen wird; Maria scheint sie nicht zu sehen, von plötzlich aufschauernder Ahnung schmerzlich angerührt, preßt sie ihr Knäblein an sich.

Die Schriftstelle zu Bathseba lautet: »Und David sandte Boten und ließ sie holen. Und da sie zu ihm hineinkam, schlief er bei ihr.« Das schließt unsere Darstellung nicht aus. Außerdem hat Rembrandt die Geschichte von David, Uria und Bathseba häufig dargestellt; den bekannten Darstellungen ist hinzuzufügen H. d. G. 137, der Tod Urias; eine zweite Zeichnung werde ich aus dem gleichen Geschichtenkreis zu deuten versuchen. An anderer Stelle werde ich die Vermutung aussprechen, daß Freise II, 87 Heros Klage um den ertrunkenen Leander vorstelle [61]); die Darstellung weiche vom Wortlaut Musäus' und Ovids ab und entspreche freierer Überlieferung. Die Zeichnung scheint aus späteren Jahren zu stammen; trotzdem ist es hier angebracht, von ihr zu reden, denn auch Cats spielt auf diese berühmte Liebesdichtung des Altertums an [62]). Bramer [63]) und auch Rubens hat diesen Stoff behandelt, dieser vielleicht im Anschluß an die gleiche Darstellung von Dominico Fetti. Rubens Bild »Leander in den Armen der Seegöttinnen« hat Rembrandt von 1637 bis etwa 1644 besessen [64]). Der Erwerb grenzt also noch an die »humanistische« Periode und gibt einen deutlichen Fingerzeig, wo die Anregungen auch für Mythologien zu suchen sind. Jan Vos und Vondel haben Gedichte auf dies Gemälde gemacht, Vondel und wohl auch Vos in Nachahmung des italienischen Gedichtes von Marino [65]).

Zu den antiken Stoffen, die sowohl bei Cats wie bei Rembrandt erscheinen, gehört die Geschichte von Mars und Venus; Cats dichtete:

»Is niet den groote Mars in overspel gevonden?
En schoon hy in het bed scheen vast te zijn gebonden [66]).«

Dies stimmt zu Homer und Ovid; die beiden Sünder sind auf dem Bett gefesselt. Vulkan öffnet die Tür zum Gemach und lädt die Götter ein, den olympischen Skandal zu besehen. Daß Ovid diese Geschichte oder den geernteten Spott nicht bringe, ist ein Irrtum Kauffmann; es heißt bei Ovid:

---

[61]) Wird im Rep. f. K. W. veröffentlicht. K. Freise, K. Lilienfeld, H. Wichmann. Rembrandts Handzeichnungen. II. Bd. Kupferkabinett d. Staatl. Museum z. Berlin, 2. verm. Aufl. Parchim i. M. 1922.

[62]) T. Hollants Trov-Bedrogh onlangs vorgevallen. S. 611 ff.

[63]) Wichmann, H.: Leonhart Bramer, Leipzig 1923. Gem. Nr. 222.

[64]) H. d. G. Urk. Nr. 210, S. 257.

[65]) Marino (G.) Poesie Varia (Scrittori d'Italia) S. 176.

[66]) Tr. S. 280.

»... Atque aliquis de dis non tristibus optet
Sic fieri turpis: superi risere: diuque
Haec fuit in toto notissima fabula caelo [67].«

Cats sagt auch nicht mehr mit seinen Worten:

»Des efter niet-te-min de straffe van den God
En was hem geen verdriet, maer niet als enckel spot [68].«

oder wie es in der Übertragung von Barlaeus lautet:

»Attamen hoc risu facinus, non ense, piavit.
Gaudent pulchra rapi [69].«

Kauffmann ist nicht darauf eingegangen, daß Rembrandt in der Zeichnung H. d. G. 1219 von dem in Vulkans Netz gefangenen Liebespaar Mars und Venus eine ganz ungewohnte Fassung gibt. Nach dem Text werden die beiden Sünder auf dem Bett gefangen. Rembrandt zeigt dagegen den wie zur Gerichtssitzung um Zeus herum versammelten Olymp, vor dem Vulkan als Kläger erscheint, die Ertappten wie Fische in einem Marktnetz mit sich bringend. Ich lege eine Abbildung einer ähnlichen olympischen Gerichtssitzung vor, die in der Anlage vor allem der Gruppe von Zeus, Juno und Athene verwandt ist; es braucht nicht behauptet zu werden, daß gerade diesem Blatt Rembrandts Aufmerksamkeit zuteil geworden ist; die Angabe der Wolke links oben mag zufällig sein, auffälliger ist das links im Hintergrund stehende Paar, das auf dem Stich durch die dazu gehörigen Verse begründet ist, für das aber bei Rembrandt eine Erklärung fehlt; der Stich stammt aus einer Folge der Geschichte der Psyche, die nach Zeichnungen von M. Coxie von mehreren Händen gestochen worden sind; wenn nicht dies, so hat Rembrandt ein nahestehendes Blatt aus diesem Künstlerkreise, von Rafael, Giulio Romano o. a. vor sich gehabt [70]. Die Erfindung des Vulkan mit dem Netz wird man Rembrandt belassen, bis ein Vorbild dafür nachgewiesen werden kann. Man kann mit Vorbehalt der Vermutung Raum geben, daß unsere Zeichnung ein Bild aus einer zusammenhängenden Reihe, wir denken an die von Baldinucci erwähnten Darstellungen, erhalten hat, die möglicherweise diese Fassung nahelegte, oder deren Besteller sie ausdrücklich wünschte; doch hängt dies alles in der Luft.

Von den Einzelheiten, die Rembrandt aus Cats geschöpft habe, spielen bei Kauffmann die Prunkwagen eine Rolle, wie sie auf dem Raub der Proserpina und der Europa vorkommen, und die märchenhaften Bettstellen. Für die Wagen verweist Kauffmann auf folgende dürftige Stelle [71]:

---

67) Metam. Lib. IV, 187—189.

68) Tr. S. 280.

69) Faces S. 143.

70) Fabel der Psyche, 32 Bl., s. A. v. Wurzbach I, S. 351. Unser Blatt ist Nr. 30 der Folge, B. XV, Nr. 68.

71) K. S. 79, Anm. 1.

»Te midden in het dorp daer stont een gulden wagen [72])«
Solange nicht andere Beziehungen zu Schöpfungen der bildenden Kunst aufgedeckt werden, wird man sich mit dem Hinweis auf die Prunkgefährte begnügen dürfen, die Lastman auf seinen Bildern von der Taufe des Kämmerers gemalt hat. Den Wagen des Europabildes hat schon Freise mit dem Wagen auf dem Lastmanschen Bilde in Karlsruhe verglichen [73]). Auch Rubens u. a. haben Prunkwagen gemalt, zu denen die Prunkgefährte und Karossen feierlicher Aufzüge im weltlichen und kirchlichen Leben einigen Anhalt bieten konnten [74]). Das Kunsthandwerk darf man hier nicht außer acht lassen, wie Kauffmann tut; er zieht eine Stelle aus dem Dichter an, die ein Prunkbett beschreibt [75]). Nach Kauffmann konnte Rembrandt den Malern seiner Zeit dies Prunkstück nicht absehen, »aber an Cats Trauring sich halten«. Indessen verzeichnet Rembrandts Inventar vom 25. VII. 1656 unter Nr. 197 »Een vergult ledekantie gemodelt van Verhulst [76]).« Ein anderes Beispiel für Beziehungen zum Kunsthandwerk auch in nebensächlichen Dingen ist der Altar auf der Hochzeit Jasons und Creusas B 112; er zeigt ein Muster, das damals häufiger gewesen sein mag, wie der abgebildete Feuerbock aus jener Zeit beweist [77]). Der Amboß auf dem Blatt vom Goldschmied B. 123 ähnelt dem Altar.

Den Beeinflussungen nachzugehen, die Rembrandt als Landschafter von Cats empfangen haben soll, erübrigt sich; Kauffmann nennt keine Landschaft, die seine Ausführungen belegen könnte. Außerdem fallen die Landschaften Rembrandts nicht in den von Kauffmann abgegrenzten Zeitraum, der unter der Einwirkung von Cats gestanden haben soll [78]). Es bliebe als letztes Beweisstück die Festlegung der Zeichnung H. d. G. 139 auf die von Cats erzählte Geschichte von Euglottus und Misander.

Das Ungereimte dieser Auslegung hat Hofstede de Groot dargetan; auf die Geschichte von Samuel und Eli 1. Sam. III, 5, 6, 8 bezogen ist diese Zeichnung m. E. hinreichend erklärt; vielleicht kommt noch eine andere Deutung in Frage, und ich halte es für geboten, sie zur Erörterung zu stellen, diente dies auch nur dazu, den Vorschlag Hofstede de Groots noch einleuchtender erscheinen zu lassen. Rembrandt hat in Gemälden, Radierungen und Zeichnungen König Davids berühmte Liebesgeschichte dargestellt [79]). Hier könnte unsere Zeichnung eingereiht werden. Uria

---

72) Tr. S. 360.

73) Freise (Kurt), Pieter Lastman. Kunstwissensch. Stud. V. Leipzig 1911. S. 268.

74) G. Prausnitz: Der Wagen in der Religion; seine Würdigung in der Kunst. Straßburg 1916 (Stud. z. d. K. G. 187) hilft hier nicht weiter. I. Chrn. Ginzrot: Die Wagen und Fuhrwerke usw. Bd. I—IV. München 1830 war mir nicht mehr erreichbar.

75) G. H. S. 52.

76) H. d. G., Urk. Nr. 169, S. 200.

77) K. Sluytermann, Huisraad en Binnenhuis in Nederland in vroegere eeuwen 's-Gravenhage 1918 S. 62, 63.

78) K. S. 71 ff.

79) 2. Sam. XI, 9 ff.

ist entgegen Davids Hoffnung nicht in sein Haus hinabgegangen, sondern er »legte sich schlafen vor der Tür des Königshauses, da alle Knechte seines Herrn lagen«. Das wird David angesagt; darauf macht er am nächsten Abend Uria trunken, aber »des Abends ging er — Uria — aus, daß er sich schlafen legte auf sein Lager mit seines Herrn Knechten, und ging nicht hinab in sein Haus.« Diesmal wird nicht berichtet, auf welche Art David hiervon Kenntnis erlangt. Rembrandt stellt es, wenn wir richtig vermuten, so dar, daß der König selbst, von der Angst um den



Abb. 1. Rembrandt. Venus und Mars.

Ausgang und vom Gewissen getrieben, nächtlicherweile sich aufmacht, um die Gewißheit zu erlangen, die ihm die Ruhe wiedergeben soll.

Doch auch diese Deutungen mögen fehl gehen, und so wäre der Beweis gegen die Zulässigkeit der Kauffmannschen Deutung einstweilen nicht auf geradestem Wege, durch Gegenüberstellung der richtigen Deutung zu führen, und es muß versucht werden, auf Umwegen diesem zu Ziele zu kommen.

Kauffmann gibt eine Aufzählung der alttestamentlichen Auftritte, die Cats und Rembrandt gemeinsam sind, um »die Fülle der Motive zu zeigen, die der Dichter dem Maler zur Verfügung stellte [80])«. Ist diese stattliche Liste geeignet zu beweisen,

[80]) K. S. 73, u. Anm. 1.

was sie beweisen soll? Wenige aus zahlreichen gleichartigen herausgegriffene Beispiele mögen darüber Klarheit bringen. An der Spitze der Liste marschiert der Sündenfall; daß Cats den Sündenfall in der Grundehe nicht schildere, habe ich mich bemüht zu zeigen; am Schlusse indes, in der geistlichen Heirat, wird der Sündenfall eingeflochten:



Abb. 2. Coxie. Fabel der Psyche.

»Sy leefden onder een geluckig boven maten,
Tot sy 't verboden ooft, door list der slangen, aten [81]«.

Der Auftritt ist in zwei Zeilen zusammengeschrumpft; der beweiskräftige Elefant fehlt gerade hier [82]). Das zweite Beispiel erscheint nicht in der Kauffmannschen Liste, Kauffmann kannte den Zusammenhang der Zeichnung Freise II,

---

81) G. H., S. 4.

82) G. H. S. 110 wird von der Erbsünde gesprochen im Zusammenhang mit Jesu Bedeutung hierfür.

124[82a]) mit 2. Sam. XIII noch nicht. Es handelt sich um die Geschichte von Amnon und Thamar. Cats bringt sie mit diesen Worten an:

»Doen Amnon was verlieft, en scheen van lust te sterven,
Een vieent vol hoofs beleyt die deed' hem troost verwerven.
Alleen maer doer een treck, die hy den joncker wees,
Waer uyt dat naderhand een vreemden handel rees [83]).«



Abb. 3. Holländischer Feuerbock des 17. Jahrhunderts.

Und einige Seiten weiter:

»Doen gingh hy Amnons gangh [84]).«

Um einige hundert Seiten zurückschlagend findet man nochmals zwei Zeilen der Geschichte:

»Hoe Amnon door bedrogh de maeghdom ging bestoken
Van haer die voor syn lust hem suypen meynt te koken [85]).«

Diese Anspielungen auf Amnon und Thamar sind nur den Bibelfesten verständlich. Man muß, um sie zu verstehen, die Geschichten ganz genau im Kopf haben oder zur Bibel zurückkehren und dort nachlesen. Cat's Rolle wäre als-

---

82a) S. Anm. 61. Es ist freilich zu fragen, ob die Zeichnung bestimmt von Rembrandt ist.

83) Tr. S. 636 ff.

84) Tr., S. 642.

85) Tr., Voor-Reden — Papiere Kint.

dann dahin einzuschränken, daß er Rembrandt in der Wahl seiner biblischen Stoffe beeinflußt habe. Das ist aber keineswegs die Meinung Kauffmanns.

Ebenso deutlich redet das Beispiel der Simson-Geschichte, die bei Cats in folgenden Versen erscheint:

»Siet Samson uwen helt, die, mits syn groote krachten,
Sigh dede, waer hy quam, gelijck een wonder achten,
Die op syn stijven hals geheele Poorten droegh,
En met een kake-been een ganschen leger sloegh;
Die vorst, die groote man, heeft Philistijnsche vrouwen
Geduerigh na-gejaeght en dickmael willen trouwen.
En niemant heeftet oyt gerekent t' syner schant,
Oock schoon al was hy selfs een rechter in het lant [86]).«

Der Simson-Stoff hatte Rembrandt schon in Leiden beschäftigt; das kleine Bild von Simson und Delila ist aus dem Jahre 1628; der Stoff beschäftigt ihn auch noch nach der humanistischen Periode, Simsons Hochzeit ist 1636, das Opfer Manoahs 1641 entstanden. In die eigentliche »humanistische« Zeit fallen die Bilder »Simson bedroht seinen Schwiegervater« von 1635 und die Blendung Simsons von 1636, zwei Hauptbilder Rembrandts; alle diese Auftritte aber aus der Simson-Geschichte berührt Cats nicht; die beiden Taten, die er andeutet, Simson, der das Tor fortträgt, und der tausend Philister mit einem Esels-Kinnbacken schlägt, fehlen bei Rembrandt. Übrigens erwarb Rembrandt 1637 »1 Samson van pleyster« [87]). Rembrandt wich in der Blendung Simsons vom Wortlaut der biblischen Erzählung ab, aus deren Aneinanderreihung einzelner Vorgänge er einen einzigen Akt höchster Spannung machte. Nach der Schrift gehört die Blendung mit dem Haarabschneiden und der Gefangennahme nicht zusammen; so hat van Dyck das Haarabschneiden und die Gefangennahme in zwei verschiedenen Bildern gemalt, auf denen beiden die Blendung nicht vorkommt. Demgegenüber ist zu betonen, daß Rembrandt sich in dem frühen Bildchen von 1628 [88]) wie van Dyck streng an die Bibel hält, nach der nicht Delila die Haare abschneidet, sondern »sie ließ ihn entschlafen auf ihrem Schoß und rief einen, der ihm die sieben Locken seines Hauptes abschöre«, Richter XVI, 19. Hofstede de Groot hat mit der Beschreibung, daß der auf den Zehenspitzen heranschleichende Philister in der Rechten ein Schwert halte, geirrt. Das Schwert des Philisters hängt an seiner linken Seite; in der Hand hält er eine Schere, ihr Daumenbügel ist gut zu sehen; Delila selbst hält nur die 7 Locken hoch, auf die es ankommt.

Wir wissen von einem Maler, der 1641 den Trauring schon gelesen hatte und für eine Rede zur Feier des Lucas-Tages vor der Leidener Malergilde aus der Dichtung

86) G. H., S. 74.
87) H. d. G., Urk. Nr. 51, S. 52.
88) Bode — H. d. G. Nr. 6.

schöpfte [89]); eine beziehungsvolle Tatsache, wenn nicht derselbe Maler Philip Angel als Kronzeuge gegen Kauffmann aufträte; Angel nimmt die Hochzeit Simsons von 1638 als Beispiel für seine Belehrung: »De oude vermufte Boecken te doorsnuffelen om kennisse van Hystorien te bekomen« [90]). Dies ist nun zwar anscheinend nur mit Einschränkungen, deren Umfang wir immer noch nicht sicher angeben können, auf Rembrandt anzuwenden, und wohl mehr auf Angels Rechnung zu setzen. Aber wenn Angel nach Besprechung des Simson-Gemäldes zusammenfassend rühmt »Dese vrucht der eygen natuerlicke uyt-beeldinge ontstont door de Hystorie welgelesen en ondertast te hebben door hooge en verre na-ghedachten [90])« — soll dies Urteil nicht für alle Werke Rembrandts gelten?

Es hat sich bisher unter den biblischen Stoffen nichts finden lassen, das Kauffmanns Meinung bestätigt hätte, nach der Rembrandt sich jahrelang in einer sehr weitgehenden Abhängigkeit von Cats befunden hätte. Hat sie aber nicht für die mythologischen Stoffe bestanden? Zwei Beispiele statt vieler: Die Entführung der Europa schildert Cats mit den Worten:

»Hy die den blicken voert wat heeft hy niet bedreven,
Wat voor een ruymen loop aen sijnen lust gegeven?
Dan was hy eens een stier, en dan een witte swaen . .« [91])

Läßt sich hiernach ein Bild wie das Rembrandtsche malen, ohne die Geschichte zu kennen oder ohne sich nun in den Quellen zu unterrichten? Den Raub der Proserpina, der sich nach Kauffmanns Angabe in dem gleichen Gesange finden soll, kann ich in den von mir benutzten drei Ausgaben von 1637, 1661 und 1712 nicht finden. Erst Barlaeus scheint diese Fabel seiner lateinischen Übertragung eingefügt zu haben. Die Verse lauten:

». . . quin tertius haeres
Saturni, dum Sicaniam ferus insilit Hyblam
Fumantesque rotas caligantesque relaxat
Acer equos, magnae Cereri verenabilae pignus
Eripuit; tantique Jovi arrisere tumultus,
Nec Parcae vetuere malum . . .« [92]).

Die Gespielinnen, die die Geraubte am Kleid zurückhalten wollen, die Blumen, die ihrem Schoß entfallen, fehlen. Also muß Rembrandt den Inhalt dieser Ovidschen Geschichte aus anderen Quellen gekannt haben. Wer aber sonst noch hat je in Bild oder Dichtung diesen Raub so geschildert, daß Proserpina sich wie eine Rasende gegen den Räuber zur Wehr setzt und ihm das Gesicht zerkratzt?

---

89) P. I. Frederiks in Oud-Holland 1888, VI, S. 113 ff. über Angel und seine Rede.
90) H. d. G., Urk. Nr. 91, S. 118 ff.
91) Tr., S. 280/81.
92) Faces S. 142.

Woher nahm Rembrandt diesen Zug? Ist er nicht das Ergebnis von Rembrandts eigenem Nachdenken über diese Geschichte, »om onse gheorloofde vryheyt daer te beter onder te menghen, sonder krencken van den sin der Hystoriën en meerder vercieringhe van ons werck? 93)«

Ist Kauffmann aber nicht im Recht, wenn er nachweist, wieviel mehr die Raubhandlung bei Cats und Rembrandt zum Gegenstand der Schilderung geworden ist als bei Ovid, wie bei Ovid das Davonjagen des Wagens viel breiter ausgemalt ist, während der eigentliche Raub in der einen Zeile

»Paene simul visa est, dilectaque, raptaque Diti« 94)

abgetan wird? Die Antwort liegt nahe: Ovids Dichtung hat den Titel »Verwandlungen«; der Hauptinhalt der Proserpinageschichte ist die Verwandlung der Cyane, die sich dem Räuber entgegenstellt und in eine Quelle verwandelt wird; aus weiser Beschränkung wird der Raubakt so kurz beschrieben, um die Spannung des Lesers nicht vor der Zeit erlahmen zu lassen. Die Illustratoren Ovids, die ich kenne, vergessen nie, Cyane ihren Platz anzuweisen und ihre Verwandlung darzustellen. Auf diese Verwandlung kommt es weder Cats noch Rembrandt an, sondern auf den Liebesraub, auf die Entführung und nicht bloß ihnen, sondern der ganzen Zeit, wie am deutlichsten Rubens Gemälde 95) erkennen läßt, wo der Räuber eben mitten aus dem Kreis der Gespielinnen heraus Proserpina forträgt und den Wagen noch nicht bestiegen hat, wie es ähnlich schon Niccolo dell'Abbate geschildert hatte 96). Der Raub der Proserpina ist eins der antiken Exempla einer Entführung; es ist völlig unglaubhaft, daß Rembrandt erst durch Cats' Trauring oder durch van Baerles Faces hierauf gestoßen sein sollte; er hätte Scheuklappen tragen müssen.

Kauffmann hat festgestellt, daß Rembrandt »Latein verstand«, und zwar, wie aus dem Zusammenhang zu folgern ist, soweit verstand, daß er van Baerles Faces Augustae bequem lesen konnte; den Beweis für diese Feststellung hat Kauffmann noch zu führen. Auf alle Fälle ist dies deutlich, Rembrandt hatte in den Faces keineswegs alles »beisammen, was er brauchte«, sondern muß die Geschichten woanders her ungekürzt und ungestutzt gekannt haben.

II.

Wenngleich sich ergeben hat, daß der Trauring nirgends die ihm von Kauffmann zugewiesene Rolle gespielt haben kann, und obwohl nach Kauffmann »kein literarisches Werk den Geist des Muiderkrings so klar und so umfassend offenbart wie der Trauring«, schneidet dies die Möglichkeit nahen vertraulichen und belehrenden Umganges zwischen Cats und Rembrandts noch nicht ab; Rembrandt könnte wirk-

93) H. d. G., Urk. Nr. 91, S. 118 ff.

94) Metam. Lib. V, 395.

95) A. Rosenberg, P. P. Rubens, 3. Aufl. 1911. S. 410, Kl. d. K. V.

96) Abb. L. Fröhlich-Bum: Parmigianino u. d. Manierismus. Wien 1921, S. 135.

lich mit unter der Tafelrunde vom Muiderkring gesessen haben. Die Einführung Rembrandts in diesen gelehrten Kreis wäre nach Kauffmann durch C. van Baerle erfolgt; auch habe dieser erst Rembrandt veranlaßt, 1631 nach Amsterdam überzusiedeln, so erhalte dieser Ortswechsel Rembrandts erst die »tiefere Begründung«. Die Anziehungskraft dieser gewaltigen Stadt allein vereint mit der persönlichen Beziehung zu Uylenburgh genüge hierfür nicht. Um dies glaublich erscheinen zu lassen, muß eine nähere Verbindung Rembrandts mit van Baerle vor dieser Zeit in Leiden vorausgesetzt werden. Als Zwischenglied konnte Lievens in diese Kette eingefügt werden. Über alle diese entscheidenden Voraussetzungen ist Kauffmann, wie Hofstede de Groot schon ausgesprochen hat, den Beweis schuldig geblieben. Es ist auch nicht einzusehen, warum der Einfluß des Leidener Humanisten sich erst 1632 in Amsterdam zu äußern beginnt, sich vorher aber in Rembrandts Leidener Werk durchaus nicht merken läßt, trotzdem der Maler schon seit Jahren mit van Baerle verbunden gewesen sein und mit ihm und Lievens sich getroffen haben soll [97]). Wo ist ferner der Einfluß etwa eines Huygens zu spüren? Derselbe Rembrandt, der Huygens eine so rund abweisende Antwort gab, soll sich aus Neigung zum Humanismus von van Baerle nach Amsterdam haben locken lassen? Der erste, der sich und zwar schon 1641 über die Gründe zu dieser Übersiedelung geäußert hat, J. Orlers, der Bürgermeister von Rembrandts Vaterstadt, schreibt in breiter Deutlichkeit: »Dewijle dat zijne Konst ende arbeijt, de Borgeren ende Innewoonderen van Amsterdamme ten hoochsten behaechde ende aengenaem was, ende dat hy veeltijden versoocht werde omme 'tzy Conterfeytselen ofte ander stucken aldaer te maecken, zoo heeft hy goet ghevonden hem van Leyden te transporteren naer Amsterdamme«. Die Angaben Orlers, die man nachprüfen kann, erweisen sich als zuverlässig; auch an dieser Aussage kann, solange methodische Grundsätze Geltung haben, nicht gezweifelt werden.

Aus der Freundschaft van Baerles und Cats' macht Kauffmann im übrigen mehr als die Tatsachen gestatten; diese Freundschaft bestand in der Hauptsache im Jahre 1634; mit Mühe nur und nicht ohne Beweise der Freigebigkeit gegen seine Frau und seine Kinder konnte Cats den Gelehrten bewegen die Übersetzung zu übernehmen; die Gewinnung erfolgte brieflich; van Baerle hielt bei der Arbeit nicht aus und war glücklich, 1637 C. Boye zu finden, der die Arbeit, die van Baerle selbst seit 1635 hatte ruhen lassen, zu Ende führte [99]).

Der Dichter Jan Vos war, wie man weiß, dem Verdacht ausgesetzt, daß seine Lobsprüche auf Kunstwerke käuflich seien [100]); gewiß darf von ihnen dasselbe wie von anderen solcher gereimten Unterschriften Vondels gelten, die »zullen wel ge-

97) K. S. 57.

98) H. d. G.; Urk. Nr. 86, S. 111 ff.

99) Derudder (Gustave), Étude sur la vie et les oeuvres de Cats. Calais 1889. S. 326, 327.

100) A. Houbraken, Quellenstudien I, S. 428 und Worp. I. Vos. Groninger Diss. 1879, S. 20.

vraagd of besteld werk ziyn«[101]). Auch van Baerle mag um solche Gefälligkeiten angegangen worden sein von Künstlern, die »einer ehrbaren Stellung in der Öffentlichkeit nachjagten«, und deren Lebensziel »gesellschaftlicher Rang war«[102]); unter ihnen Rembrandt zu suchen, fällt freilich schwer[103]).

Es fällt kaum weniger schwer, Kauffmanns Meinung beizupflichten, daß Rembrandts Schicksal in diesen ersten Amsterdamer Jahren so gänzlich unter dem Einfluß des Venusgestirns gestanden habe, daß »Amor gewissermaßen das Motto dieser Zeit« gewesen sei[104]). Wer mit Busken-Huet Cats Dichtungen für »wellustige verhalen« von »door en door laaghartige moral[105])« hält, mag sich gefallen lassen, daß Kauffmann von Cats alles herleitet, was diese Lebensspanne Rembrandts kennzeichnen soll: Liebesleben und Erotik, Aufschwung zu erotischer Leidenschaft, Entladung erotischer Leidenschaft, Frauendienst, Galanterie aristokratischen Herrentums und höfische Liebeskunst der galanten Schäferinnen. Gegen diese Herleitung aus Cats bestehen schwere Bedenken, sofern man die Ansicht der jüngeren holländischen Literaturgeschichte teilt; »Trouwens, naar uitingen van hoffsche liefde moet men hem niet vragen . . . en dergelijke onchristelijke opvatting der liefde zal hem ijdelheid en dwaarsheid geschenen hebben[106])«. Die Entscheidung wird man gut tun, dem holländischen Fachmann zu überlassen.

Worauf gründet Kauffmann weiter diese so scharf absetzende und ausladende Kennzeichnung? Von 1632 bis 1636 hat Rembrandt etwa zwischen 15 und 20 Gemälde mythologischen und humanistischen Gepräges geschaffen, eingerechnet zwei Minerven und fünf Darstellungen der Flora, und einen Spielraum lassend für verloren gegangene Schöpfungen, uneingerechnet die von Baldinucci genannten Bilder aus Ovid »in Casa un Mercante del Magistrato«, die man als Auftrag wird betrachten dürfen, nicht als Bekenntnis Rembrandts zu diesen Dingen. Auf jedes der fünf Jahre kämen demnach 3 bis 4 Bilder der bezeichneten Art, aber wären es auch 5 oder 6 — ist dies ein so großer Teil der gleichzeitigen Leistung von Rembrandts Pinsel, daß man ihm die bezeichnenden Werte für diesen Abschnitt entnehmen muß? Über die zwar beachtenswerte, doch untergeordnete Bedeutung des mythologisch-humanistischen Einschlags kann hiernach kein Zweifel bleiben. Nun wird die Zahl der erotischen Darstellungen vermehrt um die aus dem alten Testament genommenen entsprechenden Stoffe. Kauffmann betont, daß Rembrandt nach seiner Übersiedelung gerade von diesen Geschichten angezogen, sich vom neuen Testament, »das er fromm

---

101) G. Kalff, Vondel. Haarlem 1902. S. 76.
102) K., S. 48.
103) Dieser Ansicht ist auch J. Veth, Rembrandt Leben und Kunst, Leipzig 1908, S. 96.
104) K., S. 66.
105) Busken-Huet in de Gids 1863.
106) G. Kalff, Cats 1902, S. 76.

in Leiden pflegte« [107]), ab- und zum alten hinwende. Doch Rembrandt malte schon in Leiden Geschichten des alten Bundes: Loth mit seinen Töchtern, David vor Saul (Städel), David mit dem Haupt Goliaths, Bileam, Simson und Delila, Tobias mit seiner Frau. Soviel ist richtig, daß in Leiden die neutestamentlichen Darstellungen zu überwiegen scheinen; nach diesem Verhältnis gliedert sich jedoch Rembrandts ganzes Werk, wie ein Blick auf das Werkverzeichnis lehrt. Hier verdient es Beachtung, daß das radierte Werk, das doch wohl vollständiger erhalten sein wird, als die Bestände der Gemälde und Zeichnungen, aus den Jahren 1632 bis 1636 nur zwei Radierungen aus dem alten Testament — B. 38, 39, — dagegen 14 aus dem neuen kennt — B. 44, 52, 62, 68, 69, 71, 73, 77, 80, 81, 88, 90, 91, 97 — und, das, Jahr 1631 hinzugenommen, nicht mehr als 3 mythologische — B. 111, 201, 204.

Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre schon muß man in Kreisen, die wir für unterrichtet halten müssen, geurteilt haben, daß Rembrandt sich wenig mit mythologisch-humanistischen Vorwürfen abgab. So hat sich wenigstens ein Mann geäußert, der von 1637 bis 1642 in den Humanistenkreisen Amsterdams viel verkehrte, der mit Vondel und van Baerle befreundet war; Vondel dichtete Verse auf eine Skizze Rafaels, die jener besaß, auf eines seiner Gemälde und eine Klageschrift auf den Scheidenden; Vondel, van Baerle, Vos und Hooft, das Haupt des Muiderkrings, porträtierte er; 1644 lieferte er das Titelblatt zu Vondels Poezy. Vondel und van Baerle machten Gedichte zu seinen Monatsbildern. Und dieser Künstler, kein anderer als Sandrart, kannte Rembrandt selbst, wie auch Kauffmann annimmt, und wie noch nicht bezweifelt worden ist [108]). Um so auffallender ist es, daß Kauffmann über das Zeugnis Sandrarts mit der Anmerkung hinweggeht: »Über die gemeinsame Bekanntschaft Rembrandts und van Baerles mit Joachim von Sandrart 1637 —42 u. a. vgl. H. d. G. Urk. 329 S. 395 [109]).«

Nach Sandrarts Aussage hat Rembrandt nur schlicht niederländisch lesen und sich durch Bücher wenig helfen können, wobei wir die Betonung nicht auf das »können« zu legen brauchen. Dies stimmt überein mit dem, was Rembrandts Inventar lehrt. Unter seiner umfangreichen Kunstsammlung finden sich, selbst wenn wir Nr. 219 »Een antick boeck« mitzählen, nur 22 Bücher [110]), ausdrücklich werden zwei hochdeutsche erwähnt, kein lateinisches; das deckt sich völlig mit Sandrarts Worten »er war ein großer Liebhaber von allerley Kunststucken an Gemälden, Handrißen, Kupferstichen und allerhand fremden Seltsamkeiten . . .«; die Bücher werden nicht genannt. Und gerade so aufs Wort paßt es nach meiner Meinung, wenn Sandrart

---

[107]) K., S. 67.

[108]) Dasselbe Bild, daß Sandrart auf der Versteigerung von Lucas van Uffelen am 9. April 1639 bis auf 3400 Gulden herauftrieb, »de Conte batasar de kastylyone van rafael« zeichnete Rembrandt bei dieser Gelegenheit.

[109]) K., S. 58. Anm.

[110]) H. d. G.-Urk. Nr. 169, S. 189 ff. Die Inventarnummern 219, 254, 273, 281—285; nicht mitgezählt sind Nr. 248, 258.

schreibt: »Er hat aber wenig antiche Poetische Gedichte, alludien oder seltsame Historien . . . gemahlet«. Sandrart schrieb dies Jahrzehnte später, ob nach Aufzeichnungen, wissen wir nicht, dies aber hatte ihm nachhaltigen Eindruck gemacht und spiegelt zugleich das Urteil, das im Muiderkring über Rembrandt gegolten haben wird.

Ohne es auszusprechen, bekennt sich Kauffmann zu der Meinung, daß die Besteller auf die Wahl von Rembrandts Gegenständen keinen Einfluß gehabt haben könnten. Die Bestellung ist damals noch das Übliche, nicht die Ausnahme, wie heute in den blühenden Zeiten der Kunstausstellungen. Wir kennen aus der frühen wie aus der späten Zeit Rembrandts solche Bestellungen; und schreibt Orlers nicht, der wohl Bescheid wissen konnte, »dat hy veeltijden versocht werde omme tzy Conterfeytselen ofte ander stucken aldaer te maeken?«. Daß die humanistisch-mythologischer Bilder der Jahre 1632—1633 ganz oder vorwiegend auf Bestellung zurückgehen, ist recht wahrscheinlich.

Daß Rembrandt sich für diese Aufgaben aus Büchern weniger als aus Kunstwerken zu unterrichten pflegte, sollte schon die Betrachtung seiner eigenen Kunstsammlung zur Annahme machen. Das Inventar Rembrandts wurde am 25. Juli 1656 aufgenommen; die Schwierigkeiten, die dazu führten, bestanden seit längerer Zeit; über Rembrandts Käufe berichten Urkunden für die Jahre 1636, 1637 und 1648; aus Sandrart [111]) dürfen wir entnehmen, daß um 1640 Rembrandt einen großen Teil der 1656 aufgenommenen Kunstwerke schon besaß. Was Rembrandt nicht in seinem eigenen Hause fand, vor allem in den ersten Jahren, das boten ihm die Sammlungen, die Kunsthändler und die Versteigerungen dieser Welthandelsstadt, in der der Kunstbesitz der ganzen Erde in Meisterschöpfungen zusammenströmte.

In der Vorrede sagt Cats selbst: »Oock heb ick de gevallen in dit Werck gebruyckt niet erdicht, ofte in mijn eygen breyn gesmeet, gelijck het gebruyck van de Poeten veel plagh te wesen«. Dies ergänzt, was sich in der Rhodope vom Dichter gesagt findet:

»Wat is eens dichters werk? Hy leert de woorden dansen [112]).«

Alte Gedanken in neuen Wendungen zu bringen, alte Geschichten so lebendig und gegenwärtig zu schildern, als geschähen sie jetzt und hier, vor unsern Augen, das ist die Absicht, und darin sind sich Cats und Rembrandt mit allen ihren Zeitgenossen gleich. »De gevallen« sind Allgemeingut der Dichter und Künstler. Wie sehr dies für die bildende Kunst gilt, lehrt ein Blick auf die von Rembrandt nach unserer Meinung zum sehr großen Teil bis 1640 hin gesammelten Kunstschätze. Da findet

[111]) J. Schlosser, Quellenkunde hat die »aus den eigenen Werken Sandrarts und seiner Zeitgenossen« unvollständig und frei und romantisch nacherzählte Biographie Joachim v. Sandrarts von Friedrich Rochlitz übersehen. Auswahl des Besten aus Fr. Rochlitz sämtl. Schriften in 6 Bdn. Züllichau II. 1821, S. 67—104.

[112]) Tr., S. 690.

sich Nr. 235 Een Oostindies benneken daar in verscheijde prenten van Rembrant . . . Cocq en andere meer.

Cock hat nach Heemskerk gestochen die Tobias-Geschichte, David-Geschichte, die Gideon-Geschichte.

Nr. 232 Een dito (Buch) met de bouleringe van Raefel, Roest, Hanibal Crats en Julio Bonasoni. Vom letzten wird gemeint sein entweder die Geschichte der Juno in 22 Bl. oder die Amorosi diletti degli dei in 23 Bl.

Nr. 250. Een dito vol printen van . . . Goltseus. Von Goltzius gibt es: Pygmalion, Leander schickt sich an, durch den Hellespont zu schwimmen, Mars, Venus und Vulkan, Geschichte der Lucretia in 4 Bl., Andromeda am Felsen, Merkur und Argus, Thisbe.



Abb. 4. Lastman: Opfer der Juno.

Nr. 207, 210, 211 (212?) Stiche von Tempesta. Aus dem Werk Tempestas nenne ich die Großtaten des Scipio Afrikanus in 8 Bl., Callisto verwandt. Raub der Proserpina, Aktäon, Ganymed, Entführung der Europa und seine Metamorphosen von 1606 in 150 Bl.

Ich höre auf, weitere Beispiele zu bringen. Man sehe die im § 7 verzeichneten »Kunst boecken« durch; hier findet sich jeder Aufschluß, den man wünschen mag, und für den der Trauring unnötigerweise durchforscht worden ist.

Einen frühen Beleg für diese Tatsache bietet B. 69, von 1635, wo die Gestalt

Christi Dürer entnommen ist; nicht minder bekannt sind die Zusammenhänge mit Lastman, dessen Bedeutung für Rembrandt noch immer nicht voll gewürdigt wird. Mit Recht hat C. Neumann angemerkt, daß Freises Urteil über Lastman zu scharf ausgefallen sei; das drückt auf unsere Vorstellung von dem Schülerverhältnis Rembrandts [113]). Es ist am Platze, eine alte Mahnung zu erneuern: »Wird die eigene edle Kühnheit des Rembrandt uns die Versuche Peter Lastmans verdunkeln dürfen? Wenigstens nicht dem Geschichtsschreiber den Kunst [114]).« Der bekannten An-

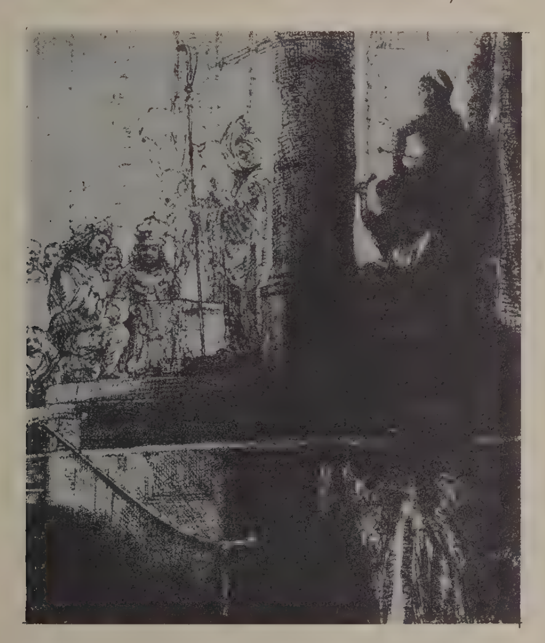


Abb. 5. Rembrandt: Hochzeit Jasons und Creusas.

lehnungen an Lastman läßt sich eine weitere hinzufügen; das Götterbild der Juno auf der Hochzeit Jasons und Creusas B. 112 ist eine Weiterbildung der Juno auf Lastmans Opfer der Juno von 1630; der Zusammenhang tritt im dritten Zustand noch stärker hervor, hier trägt Juno statt des Käppchens eine Krone wie Lastmans Juno [115]).

[113]) C. Neumann, Aus der Werkstatt Rembrandts. Heidelberger Kunstgesch. Abh. 3. Bd. Heidelberg 1918. S. 82, Anm. Ders., Rembrandt 3. Aufl., S. 138, Anm. 1, S. 577, 1364.

[114]) C. L. v. Hagedorn: Betrachtungen über die Malerey, Leipzig 1762, S. 752.

[115]) Im Inventar Rembrandts von 1656 erscheinen Nr. 71 Een Juno van Pinas, Nr. 226, Een boeck vol statuen koper snee, Nr. 251 Een paquet vol antickse teeckeninge van Rembrant, Nr. 261 Een dito (boeckie) vol Statuen van Rembrant nae't leven geteeckent. Nr. 262 Een dito uts.

Die obige Abbildung nach R. Graul, Rembrandts Radierungen. Hier sei erwähnt, daß in der 1. und 2. Aufl. B. 118 Tfl. 52 Abb. 156 irrigerweise im Gegensinn erscheint.

Das Werk Lucas v. Leydens hat Rembrandt gewiß schon sehr früh gekannt. Hind hat auf sein Ecce homo hingewiesen [116]. Mir scheint ferner eine Verbindung vorzuliegen zwischen L. v. Leydens und Rembrandts Darstellung vom Triumph des Mardochai, einem selteneren, übrigens auch von Lastman behandelten Gegenstand. (Freise Gem. 37). Die Öffnung der Bühne durch einen Ausblick in der Mitte ist vielleicht nicht zufällig bei beiden zu finden; auf die Platte ätzte Rembrandt den Ritt des Mardochai in der Richtung nach rechts hin, wie ihn L. v. Leydens Kupfer zeigt; deutlicher noch erinnert der Mann, der die Mütze vom Kopfe reißt, an den Stich. Von J. Veth ist vorgeschlagen worden, diese Gestalt Rembrandts von Dürers Marienleben B. 79 herzuleiten [117]; Seydlitz lehnte dies ab [118]; von Dürer übernahm sie L. v. Leyden und von diesem Rembrandt, wie mir scheinen will.

Da bestritten worden ist, daß diese vorauszusetzende Kenntnis der älteren und zeitgenössischen Kunst nicht hinlange, um Rembrandts Vertrautheit mit seinem Stoffe zu erläutern, hat C. Neumann auf vermittelnde Literatur zweiter Hand hingewiesen, auf die Acerra philologica des Peter Lauremberg, die in I. Ausgabe schon 1633 — nicht 1635 — erschienen und in Holland bei Rembrandts Lebzeiten achtmal aufgelegt worden sind [119]. Ich habe diesen Hinweis mit Vorteil benutzt, wenn ich auch nicht der Meinung bin, daß Rembrandt aus dieser Quelle geschöpft habe; »die holländischen Sammelwerke« dieser Art, auf die Kauffmann demgegenüber verweist, wird man gern benutzen, nachdem er sie bekannt gemacht haben wird. Indessen gab es bequemere und kürzere Wege zur Malerbibel. Reden wir nicht von den Metamorphosen Ovids von Virgil Solis, die seit 1563 in immer neuen Auflagen — ich zähle deren 9 bis 1631 — erschienen, davon eine 1595 in holländischer Übersetzung. Schon 1557 erschienen die »Excellente figueren ghesneden vythen . . . Ovidius . . . met huerlier bedietsele. Door G. Borluit. Liens van Tourner 8⁰.« mit Holzschnitten von der Hand Bernhard Salomons. Holländische Übertragungen von Ovids Heroiden gab es schon 1555, 1570, 1615, die Amores 1622 und 1626, Venus und Adonis 1621. Die beiden Ausgaben der Metamorphosen von C. de Passe erschienen 1602 und 1607. Die Ausgabe von Virgil Solis von 1595 scheint C. v. Mander im Auge zu haben, »von over eenighe Jaren in onse spraeck in ondicht in Druck uytghecomen: daer veel niet van hebben weten te maken, dan bespotten, en als ydel dinghen te verachten, segghende, dat het al loghenen waren, en niet weerdt te lesen«, wie er in der Vorrede zu seiner Auslegung der Verwandlungen von 1604 schreibt. Die Kenntnis der Malerbibel setzt er voraus, und hält nur die moralische Auslegung zu geben für nötig. Die oben genannte Ausgabe der Verwandlungen von Tempesta, die Rem-

---

[116] Hind (A.), Rembrandts Etchings. London 1912. S. 42. Inzwischen ist eine neue Auflage erschienen.
[117] Oud-Holland, Bd. 24, S. 42.
[118] W. v. Seydlitz, Neuer Nachtrag zu Rembrandts Radierungen, Rep. f. K.W. S. 236, Nr. 40.
[119] C. Neumann. Aus der Werkstatt Rembrandts. S. 149 ff.

brandt möglicherweise besaß, ist im Titelblatt an erster Stelle ausdrücklich den Künstlern gewidmet »in Pictorum ... Gratiam« [120]).

III.

Kauffmann hat sich begnügt, den Trauring in der späteren Ausgabe von 1638 zu benutzen; diese weicht von der ersten aus dem Jahre 1637, die auf der Kieler Universitäts-Bibliothek vorhanden ist, erheblich ab. Die Erstausgabe faßt die Geschichten in eins zusammen durch »T'Samen-Sprake van Philogamus Jonghman ende noch ongehout, met Sophroniscus, Ovt Man ende Weduwenaer«; dies belehrende, ergänzende und höchst bezeichnende Rahmengespräch macht, da die geistliche Heirat für sich steht, etwa den 7. Teil des Traurings aus; in der Ausgabe, auf die Kauffmann sich stützt, wird dies Gespräch durch einen auf wenige Seiten zusammengedrängten Kort begrijp ersetzt.

In diesem Zwiegespräch und in zahlreich beigegebenen Anmerkungen entfaltet Cats seine gelehrte Belesenheit; historische und mythologische Kenntnisse, die in der Dichtung selbst nicht angebracht werden konnten, werden hier ausgebreitet; hier liest man die Wiedererzählung der Geschichte von Cephalus und Procris und die von Candaules [121]), die wir oben herangezogen haben, und die zusammen mit dem Bilde von Bol Kauffmann hätte veranlassen können, die sogenannte Danae oder, wie wir meinen, Bathseba als Candaules zu bestimmen.

Die Jahreszahlen, die sich auf den Kupfern seiner Ausgabe befinden, zieht Kauffmann heran, für den Nachweis, dass Cats den Trauring schon 1633 größtenteils vollendet hatte [122]). »Virgo Dordracena« S. 111 ist so datiert. In der Erstausgabe ist dieser Stich jedoch nicht datiert. Ferner findet sich: Das Druckprivileg ist vom 4. April 1635, das Porträt von Cats von 1635, ein Stich auf S. 726 von 1637, das früheste Blatt G. H. S. 88 von 1634. Die Kupfer stammen nur zum Teil von A. v. Venne, mitbeteiligt sind; J. Olis, G. Hessels, J. Matham, S. de Vlieger, J. G. Cuyp. Wie vorsichtig man diese Daten benutzen muß, lehrt Folgendes: Ein mit 1637 bezeichnetes Blatt G. H. S. 40, ist von G. Hessels (Hessel Gerryts), der schon am 4. IX. 1632 gestorben ist.

Die I. Ausgabe gibt noch andere zeitliche Anhalte; die 1633 in Leiden herauskommende »Idea Medicinae Veterum« von Joh. v. Beverwyck [123]) wird erwähnt als »onlancx uyt-gegaen«; ferner spricht er von »de besmettelicke sieckte«, mit der Gott Holland »onlancx« heimgesucht habe [124]), diese ansteckende Krankheit dürfte

[120]) Ein Wort zur Frage unerklärter biblischer Gegenstände. Ich finde einen unerkannten Vorgang in einem Werkverzeichnis; dieser Darstellung begegnet man in den meisten der alten illustrierten Bibeln, sie ist dort ganz geläufig. Ist man sich unklar über die Bedeutung alter Bilder, so schlage man hier nach.

[121]) Cephalus und Procris Tr. S. 572, Candaules, Tr., S. 569.

[122]) K., S. 67, Anm. 4.

[123]) Tr., S. 603.

[124]) Tr., S. 771.

eben die sein, die Huygens veranlaßte, am 23. Okt. 1635 D. De Wilhelm anzuweisen »Laat zoo weinig mogelijk menschen toe tot die Bibliotheek en het pinacotheekje. De pest blijft dus nog maar steeds woeden [125]).«

Da »T'Samen-Sprake« Kauffmann unbekannt geblieben ist, kann er die Biographien über Cats von Derudder und G. Kalff nicht benutzt haben; auch die Praefatio ad Lectorem der Faces erwähnt diesen Bestandteil des Traurings mit dürren Worten; Kauffmann hat darüber weggelesen [126]). Die Übersetzung in der deutschen Gesamtausgabe von Cats Werken [127]). — Kauffmann legt Wert darauf, die deutsche Übertragung von 1654 zu erwähnen [128]) — ist ihm nicht bekannt geworden.

In der Wahl seiner Belege hat Kauffmann zuweilen eine unglückliche Hand; kann die radierte Landschaft B. 206 zuverlässig beweisen, daß Rembrandt schon 1634 in Muiden verkehrt hat? Ihre Echtheit ist bestritten, die Beschriftung zweifelswürdig, die Festlegung auf die Örtlichkeit von Muiden nur vermutet, nicht augenscheinlich gemacht. Diese Beobachtungen erlauben ein Urteil über die Zuverlässigkeit des sachlichen Unterbaues, auf dem die Gerüste von Kauffmanns Vermutungen sich erheben.

Aber hier am Ende unseres Weges überfällt uns unvermutet ein peinigender Zweifel an der Richtigkeit der eigenen Erwägungen, da wir finden, daß schon Bode, »in glücklicher Intuition« aus Rembrandts Mythologien der Zeit von 1632—36 den Geschmacks des Cats herausgefühlt habe, wie Kauffmann bemerkt [129]). Wir sind so betroffen, daß wir diese Stelle aufschlagen. Die von Kauffmann angezogene Äußerung lautet so: man begegne bei Rembrandt »auch in der Periode von 1642 bis 1654, und zwar besonders an ihrem Ausgange, wieder einer Reihe von Gemälden, die dem Geschmack der Landsleute des »Vaters Cats« entsprechen, ihre Motive wieder fast ausnahmslos der Bibel, dem Alten Testamente, entnehmen [130])«. Mithin steht Bodes Ansicht im offenen Gegensatz zu Kauffmann. Hier erinnern wir uns der Meinung Bodes, daß die mythologischen Vorstellungen Rembrandts mit den Gemälden der Lastman, Pynas, Moeyaert, Bramer u. a. durchaus die gleiche Auffassung teilen, ja daß dieser selten seinen Lehrern so verwandt ist als gerade hierin. Auch hierüber ist Kauffmann mit Bode in eine Meinungsverschiedenheit geraten, indem er verbessert, daß humanistische Didaktik, die Tendenz Rembrandts illustrativen Verfahren seine Mythologien dem Urtext eines Ovid oder Livius entfremdete und ihnen einen einheitlichen Ton gab, der von den Schilderungen der Pieter Lastman, Cl. Moeyaert und C. Poelenburg absticht.

---

[125]) Worp, De Briefwisseling von Constantijn Huygens I, II. 'S-Gravenhage 1911, 1913. II. Nr 1264; Dieser Brief ist nicht von Rembrandt an Huygens gerichtet, wie Kauffmann S. 52, Anm. 3 angibt.

[126]) Praefatio: »Loquuntur in Opere Catsii Balgico Sophroniscus et Philogamus, quorum his discentis ille docentis partes sustinet«.

[127]) Siehe Anm. 30.

[128]) K., S. 78, Anm. 3.

[129]) K., S. 68, Anm. 4 von S. 67.

[130]) Bode, Studien, S. 485.

Die brennholzdürre Allegorie vom Trauring, die nicht ohne Verdienst ist, findet sich von Kauffmann wohlwollend als Stilornament gewürdigt. Auch Rembrandt hat das eine und das andere Mal allegorisch gesündigt; doch was bei Cats Stil ist, bleibt bei ihm Fremdkörper. Den Trauring hat Rembrandt allegorisch nicht verwendet.

Wir können nicht beweisen, daß auf dem Bildnis jener Frau [131]), die ihm in schlechten Jahren tapfer und aufrecht zur Seite gestanden und es um seinetwillen auf sich genommen hat, daß sie »ernstelijk bestraft« und »vanden taffel des Heeren afghehouden« wurde [132]), der an schwarzer Schnur auf der Brust halb verdeckt getragene glatte goldene Reif den Trauring bedeuten soll, den Hendrickje an der Hand nicht tragen durfte [133]). Es dürfte aber über jedem Beweis stehen, daß jenes von Kauffmann bei Cats bemerkte »Stilornament« der Allegorie, in das »Alles«, wie ich lese [134]), hineingesehen ist, Rembrandt von Cats abermals trennt nicht mit ihm verbindet.

EINE BURGRUINE IM TAURUS.

Von

WILLI HEFFENING.

Mit 11 Abbildungen.

Vom Ende des XI. bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts bestand in Cilicien ein armenischer Staat mit der Hauptstadt Sis, der im wesentlichen nach abendländischem Muster auf dem Prinzip des Feudalismus aufgebaut war. Von zahlreichen Burgen und Feudalherrn hören wir in den Urkunden dieses Königreiches wie in den abendländischen und orientalischen Quellenwerken. Ein Blick auf die Karte [1]) zeigt uns diese Landschaft heute noch im Gegensatz zu anderen Gebieten des Orients geradezu mit Burgruinen übersät. So berichtet der Pilger Wilbrand von Oldenburg [2]), der im Winter 1211/12 von Palästina kommend Kleinarmenien besuchte, daß das im Norden und Osten durch die Taurus- und Amanuskette begrenzte Land nur wenige, aber stark befestigte Zugänge habe, sodaß ein Fremder ohne eine königliche Bulle das

---

[131]) Bode, H. d. G. 437. Kaiser Friedrich Museum Berlin.

[132]) H. d. G. Urk. Nr. 157, S. 178.

[133]) Auch Machteld van Dorn trägt ähnlich an einer Schnur auf der Brust einen aus anderem Grunde so ausgezeichneten Ring.

[134]) K., S. 68.

[1]) Vgl. Karte von Mesopotamien und Syrien. Hrsg. von der kartogr. Abtlg. d. preuß. Landesaufnahme. 1 : 400 000 Blatt B. 1918. — Karte der Gegend zwischen Bozanti und Tarsus. 1:100 000. ebenda. 1917.

[2]) Peregrinatio. Cap. 17 bei Laurent, Peregrinatores medii aevi. 1864, p. 174.

Land nicht mehr verlassen könne (ita ut hospes, si terram intraverit, absque regia bulla exire non possit). Abgesehen von der bekannten Liste in Sempad's armenischer Chronik (unter dem Jahre 1198), die 47 Feudalherren mit ihren Burgen aufführt, spricht der Seldschukenhistoriker Ibn Bībī [3]) von der Eroberung und der Übergabe zahlreicher armenischer Burgen und Kastelle in den andauernden Kämpfen zwischen den kleinarmenischen Königen und den Seldschukensultanen von Iconium ʻIzz ad-dīn Kaikāwus (1210—1219), ʻAlā ad-dīn Kaiqobād (1219—1236) und Ġijāṯ ad-dīn Kaihosrau (1236—1245), einmal sogar von ca. 40 Burgen allein an der Küste von Adalia. Die mit Namen aufgeführten Kastelle liegen alle an der nördlichen Paßstraße über



Abb. 1. Der Burgfelsen vom Tschakyttal aus.

den Köse Daġ von Sis nach Qaisarijje oder an der Küste auf Adalia zu, den Hauptschauplätzen dieser Kämpfe, sind aber größtenteils nicht zu identifizieren. Für die heutigen Burgruinen an der Tauruspaßstraße durch die kilikischen Pforten versagen die Quellen völlig. Nur das heutige Gülek wird erwähnt, in Sempad's Liste als Guglag und in einem Privileg Leo's III. für die Genuesen vom 23. Dez. 1288 in der Form Gogulat [4]). An dieser und anderen Grenzburgen erhoben die Burgherren

3) Recueil des textes relatives à l'histoire Seldjoucides ed. Houtsma T. 3, p. 147, 368, 370, T. 4, p. 250.

4) Victor Langlois: Le trésor des chartes d'Arménie. Venise: 1863. Nr. 26.

einen Wegzoll (passagium) von den Reisenden [5]. Wir haben also in diesen Burgen teilweise Kastelle zu Verteidigungszwecken zu erblicken, teilweise Schlösser mit dazu-

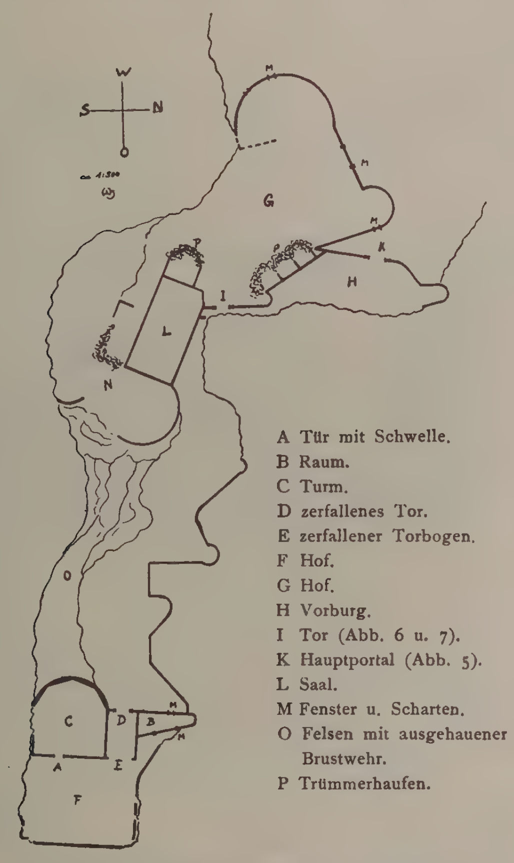


Abb. 2. Grundriß-Skizze (1:1000, nicht wie oben 1:500).

gehörigen Gerechtsamen, mit denen die zahlreichen Feudalherren und Barone vom König belehnt wurden.

Als ich mich während des Weltkrieges an der Taurusfeldbahn befand, wurden mir vier kleinere Burgruinen südlich der Tschakytklamm [6], und drei nördlich der-

[5] Vgl. Langlois p. 95 und die zahlreichen Urkunden, welche Genuesen, Venezianer und Pisaner von diesem passagium befreien. Das Chrysobull Leo II. für die Genuesen vom 15. März 1215 (Langlois Nr. 10) zeigt, daß das Recht, das Passagium zu erheben, mit zu dem Lehen gehörte, da es mit dem Tode des Burgherrn an den König zurückfiel.

[6] Der Mekkapilger Mehmed Edīb sah im Jahre 1779 D. die in der Gegend von Quzuluq gelegenen Burgen gleichfalls schon als Ruinen (dessen Manāsik al-Ḥaǧǧ. Būlāq: 1250 (1835), p. 40).



Abb. 3. Der westliche Burgteil (vom Raume B aus gesehen).



Abb. 4. Der östliche Burgteil.
(Von N aus gesehen.) (Federzeichnung nach einer mißglückten Photographie.)

selben bekannt. Diese nördlichen Burgen können kaum irgendwelchen Befestigungszwecken oder der Wegsicherung gedient haben; denn die Tauruspaßstraße biegt nördlich von ihnen bei Bozanti vom Tschakyttale ab, und die Tschakytklamm, der die heutige Eisenbahnlinie folgt, ist für jeden Verkehr völlig unpassierbar; erst die Baugesellschaft für Eisenbahnen in der Türkei sprengte aus den jäh in den Tschakyt abfallenden Felsen mit vielen Kosten einen Dienstweg aus. Dagegen dürften die südlichen Burgen der Sicherung der Karawanenstraße Eregli — Ulu Qyšla — Gülek Boġaz (Pylae Ciliciae) — Adana gedient haben; denn diese bog südlich von den Pylae bei Ṣary Yšyq (heute Saryschek) von der modernen nach Tarsus führenden Paßstraße nach



Abb. 5. Hauptportal (K). Außenansicht.

Osten ab, führte über Quzuluq Ḫān und erreichte bei dem ehemaligen Tschakyt Ḫān den Tschakytfluß wieder [7]). So möchte ich in den nördlichen Burgen eher die »Hofburgen« armenischer Barone sehen, zumal das Tschakyttal hier, wenn einmal bebaut, eine durchaus fruchtbare Niederung ist, wie mich die zahlreichen Gärten und Äcker der Taḫtaġy (Holzfäller und Brettschneider) belehrten. Hier liegt bei

[7]) Diese Route zogen die Reisenden Evlijā Čelebī im Jahre 1648 (Sijāḫetnâme Bd. 3, p. 37 ff.), der französische Arzt Paul Lucas im Dezember 1706 (Voyage . . dans Grèce, l'Asie Mineure. Amsterdam: 1714. Bd. 1, 264 ff.), Niebuhr im Jahre 1766 (Reisebeschreibung. Hamburg: 1837. Bd. 3, p. 101 ff.) und der oben erwähnte Mekkapilger im Jahre 1779. — Das bei Evlijā Čelebī für den Fluß, wie für den gleichnamigen Chan stehende Čanṭa dürfte wohl eine Textverderbnis sein. — Tschakyt Ḫān ist wohl das heutige Tschakit Tahtaly mit einer Furt über den Tschakyt, wo die Reisenden Favre und Mandrot 1875 einen verfallenen Chan antrafen (vgl. die Karte im Bulletin de la soc. de géographie 1878).

km 288 der Bagdadbahn ungefähr in der Mitte zwischen Bozanti und Karabunar die größte jener Burganlagen, die einzigste, die ich Zeit hatte zu besteigen. Ich besuchte sie am 10. Oktober 1918.

Diese Burgruine liegt auf dem östlichen Felsen des Anascha Dag in ca. 1800 m Höhe. Ihre trotzige uneinnehmbare Lage zeigt deutlich Abb. 1, eine vom Tschakyttale von Süden her aufgenommene Photographie. Im Süden und Osten ist sie durch Felswände geschützt, die bis zu ca. 500 m steil und jäh abfallen. Die Nordseite, an



Abb. 6. Tor I. Außenansicht.



Abb. 7. Tor I von innen.

der die Felswand nur in geringer Höhe aus dem Bergrücken emporwächst, ist durch Mauerwerk ergänzend befestigt. Zugänglich ist die Burg nur von der Westseite über eine Mulde, die sich zwischen den Burgfelsen und ein westlich von ihm gelegenes höheres Felsplateau einschiebt, sodaß die Burg über diese Mulde sowohl von Norden d. h. von Bozanti her, als auch von Süden von Karabunar her zu besteigen ist. Ich unternahm den zweistündigen Aufstieg von Süden her, gemeinsam mit einem Kriegskameraden, und gelangte zuerst an den südwestlichen gewaltigen Rundturm, an dessen Gemäuer wir in die Burgruine hineinkletterten, gestützt auf einen aus dem Felsen emporgewachsenen Baumstamm, unter uns den jähen Abgrund.

Die Burg zerfällt in einen westlichen und einen östlichen Teil, die gewissermaßen zwei Burgen für sich bilden. Von der Mulde aus gelangt man durch das Hauptportal K in die etwas tiefer als das Felsplateau gelegene Vorburg H. Von da führt ein schmaler Zugang durch das zweite sofort auf den steil abfallenden Felsen mündende Tor I

in den Hofraum G. Dieser Zugang — heute nur passierbar, indem man dicht an der Tormauer vorbeiklettert und sich an dem Buschwerk festhält, um nicht in die Tiefe abzurutschen (vgl. Abb. 6) — muß ehemals durch eine auf dem Felsen aufgeführte Mauer gebildet worden sein, wie geringe Mauerreste vermuten lassen. Ebenso schmal ist anfangs der Pfad, der an der Außenmauer des Saales L vorbei zum Ostteile der Burg führt. Die ganze Anlage der Burg ist dem ca. 250 m langen, schmalen Felsplateau angepaßt. Zwischen den einzelnen Teilen der Burg finden sich Höhenunterschiede bis zu ca. 5 m. Während der Hofraum G in gleicher Höhe wie der Hof F der Ostburg liegt, liegen die Gebäulichkeiten N und C höher, der Raum B dagegen tiefer. In dem Felsen O zwischen Ost- und Westburg ist ein noch deutlich zu erkennender Gang mit Brustwehr ausgehauen, der natürlich in allen Krümmungen dem Felsen folgt.

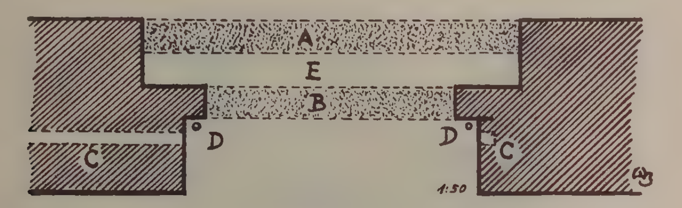


Abb. 8. Grundriß der Tore.

A äußerer Spitzbogen, B innerer Flachbogen, C Führung für den Verschlußbalken, D Angellager, E Führung für das Fallgitter.

Die drei vorhandenen Tore (K, I und das zerfallene D) sind alle gleich gebaut, mit einem Falltor nach außen und einem doppelflügeligen Angeltor nach innen. Zwischen dem äußeren Spitzbogen A (Abb. 8) und dem zweiten Flachbogen B ist eine Lücke E; in dieser sieht man an den beiden oberen Seiten mit senkrechten Strichen und Schrammen versehene blank polierte Steine, was nur von einem Falltor oder Fallgitter herrühren kann. Der Flachbogen B, dessen Steine miteinander verzahnt sind, wurde durch eine Flügeltür verschlossen, deren Angellager D oben und unten noch vorhanden sind (auf Abb. 7 in dem links oben in der Ecke vorspringenden Steine). Diese Tür wurde in einer Höhe von 1,25 m durch einen Querbalken verriegelt, der links in einer 3 m tiefen Führung C ruhte und rechts in eine entsprechende kleine Kerbe geschoben wurde. Die Mündungssteine dieser Führung sind vom Ein- und Ausschieben des Balkens völlig poliert. An beiden Seiten der Tore finden sich nach außen Buckelquader mit Randschlag (am Tor K nur einer in Viertelhöhe) [8].

[8]) Der gleiche Balkenverschluß und Torflügel mit Zapfen und Angellagern oben und unten findet sich auch bei mittelalterlichen Burgen des Abendlandes (Piper: Burgenkunde. 3. Aufl. 1912, p. 302/3) und ebenso bereits in der Antike (Neuburger: Technik des Altertums. 3. Aufl. 1922, p. 338). Für das Fallgitter oder Falltor hätten wir hier einen Beleg aus dem Orient; sie sind nach Piper (p. 306) »allem Anscheine nach bei abendländischen Burgen erst nach den Kreuzzügen (gegen »die Sarazenen«) zur Anwendung gekommen«. Auf ihre orientalische Herkunft deutet schon die französische und italienische Benennung: sarrasine, saracinesca d. h. »das sarazenische (Tor)«.

Die Westseite des etwa 2,50 m über dem Burgniveau liegenden rechteckigen Raumes C ist nach außen rund gebaut, während sie innen bis zu einer Höhe von 3,50 m oktogonal ist. In dieser Höhe befindet sich ein Absatz, auf dem das weitere Mauerwerk in einer Rundung aufsitzt. In den Kalk-Kiesverputz dieses Turmes sind allenthalben kleine Steinchen eingefügt. Aus diesem Raume führt eine kleine Tür (A) mit Schwelle zu dem Hofe F. Treppen sind ebensowenig erhalten wie ein Sturz oder Bogen.

In dem unter dem Burgniveau gelegenen Raume B muß in gleicher Höhe mit dem Hofe F eine flache Decke gewesen sein; denn an beiden Längsseiten finden sich je 13, etwa 24 × 28,5 cm große Öffnungen in gleicher Höhe. An dem in ihnen haftenden Mörtel läßt sich deutlich erkennen, daß roh gearbeitete Kanthölzer als Träger einer Decke darin gelagert haben. — Reste von Gewölben finden sich nirgends.



Abb. 9. 1/1.

Als Baumaterial hat der blaugraue Kalkstein des Gebirgsstockes gedient. Mit Ausnahme der flach und sauber bearbeiteten Steine der Torbauten sind es unregelmäßig behauene Quader der verschiedensten Dimensionen (vielfach Buckelquader). Sie sind mit einer Mischung von Kalk und Kies miteinander verbunden; an den Torpfeilern sind überall starke, jetzt verrostete Eisenbleche von etwa 50 mm Breite mit der Wandfläche abschneidend in wagerechter Lage eingemauert. Gußmauerwerk mit Plattenverblendung wie an den Kirchen und Burgen Hocharmeniens kommt hier nicht vor [9]). Vielmehr haben wir dieselbe Mauertechnik wie in Anavarza [10]).

In dem Ruinenschutt des Hofes G finden sich zahlreiche Tonscherben von teilweise recht großen Gefäßen, deren Durchmesser ich auf ca. 600 mm berechnete. Sie mögen zur Aufbewahrung von Korn und anderen Lebensmitteln gedient haben. Ihre Masse und Brennart ist sehr verschieden. Die einen bestehen aus feinerer blaßroter Tonerde (Abb. 9 u. 11), andere haben innen einen gröberen braungrauen Kern und sind außen rot gefärbt (Abb. 10), andere sind wiederum auf der einen Seite dieses dunklen Kernes rot, auf der anderen Seite gelblich. An einer Scherbe fand ich auf der Innenseite Spuren hellgrüner Glasur. Die Scherben sind mit Wülsten und einfachen Ritzornamenten verziert. Einige der bemerkenswertesten nahm ich mit (Abb. 9—11).

---

9) Strzygowski: Die Baukunst der Armenier und Europa. 1918. Bd. 1, p. 263 f.

10) Vgl. die Abbildung nach Favre und Mandrot bei Alishan: Sissouan. Venedig: 1899, p. 276.

Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Herzfeld-Berlin kommen diese Ritzornamente (vor allem die mit einem Kamme gezogenen Wellenlinien der Abb. 11) im Orient auf Gebrauchskeramiken sehr häufig vor, sodaß diese Dinge für die Altersbestimmung der Burg nicht zu verwerten sind [11]).

Außerdem fand ich noch das Bruchstück eines grünlichblauen Glashenkels, der nach innen flach und nach außen halbrund geformt ist. Dies sind natürlich alles Funde, die an der Oberfläche lagen; vielleicht würden Grabungen mehr ergeben.

An inschriftlichen Resten konnte ich nicht das Geringste entdecken, sodaß eine Datierung der Burg sehr erschwert, wenn nicht unmöglich ist. Das wahrscheinlichste aber ist, daß sie in die oben kurz geschilderte kleinarmenische Zeit gehört; denn wie mir Ingenieure der Bagdadbahn versicherten, finden sich die gleichen Torbauten

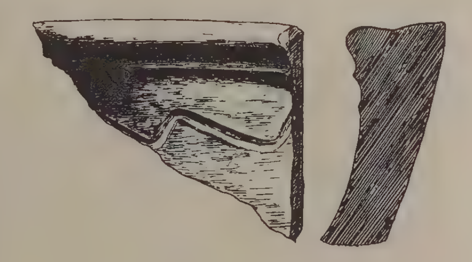


Abb. 10. 1/2.

auch an den anderen Burgen. Auch die anderen Burgen sind so angelegt, daß man vom ersten Tore zunächst auf einen Hofraum gelangt, von wo aus der Zugang zur eigentlichen Burg durch ein zweites Tor unter Ausnutzung des Baugeländes sehr erschwert ist.

In der bisherigen Reiseliteratur wird in unserer Gegend bei Kotschy, Langlois, Schaffer und Ramsay eine Burgruine erwähnt; es ist aber nicht immer klar, ob die von mir besuchte Burg gemeint ist oder die 2,5 km nördlicher ca. 900 m hoch gelegene Burg bei dem Dorfe Anascha [12]). Kotschy [13]) besuchte zweifellos die nördliche Burg, das sogenannte Anaṣcha Qalʿaṣy. Schaffer [14]), der durch das Tchakyttal über Belemedik nach Tschedschili reiste, erwähnt ebenfalls nur kurz das Anascha Qalʿasy. Er kennt zwar noch einen Weg von Bozanti über Anascha nach Belemedik, der über die oben erwähnte Mulde an unserer Burg vorbeiführen muß; aber er hat ihn selbst nicht betreten.

---

[11]) Zu dem Wellenornament der Abb. 10 vgl. die slavischen Keramiken in Konrad Strauß: Studien zur mittelalterlichen Keramik, Leipzig: 1923. p. 3 (Mannus-Bibliothek H. 30).

[12]) Vgl. die Karten in Anm. 1, auf denen beide Burgen eingezeichnet sind.

[13]) Theod. Kotschy: Reise in den cilicischen Taurus. Gotha: 1858. p. 242 f. und p. 334.

[14]) Franz X. Schaffer: Cilicia. Gotha: 1903, p. 81. (Petermanns Mittlg.-Erg. H. 141).

Unklar ist die Beschreibung bei Langlois [15]). Die von ihm gezeichnete Ansicht der Burg paßt zwar auf die unsrige durchaus nicht; stutzig macht aber seine Angabe, daß eins von zwei Toren sich am Rande des Abhangs befindet. Ramsay [16]) scheint wenigstens nach der Eintragung in seiner Karte unsere Burg im Auge zu haben, zumal er auch von den von Langlois bemerkten, in den Felsen eingehauenen Kreuzen nichts gesehen hat, von denen auch ich keine Spur fand.

Welches waren aber die Namen dieser beiden Burgen? Langlois hält seine Burg für die Festung Doulek, indem er sich auf den obon erwähnten Mekkapilger Mehmed Edīb beruft. Bei Mehmed Edīb (S. 39) heißt es aber: »An der linken Seite des Weges [von Bozanti nach Adana] und auf der Spitze des Berges liegt die Burg Dülek (Dülek qalʿasy) und in ihrer Nähe der Paß Dülek (Dülek boġazy)«. Da aber im weiteren Verlauf seiner Reise die kilikischen Pforten, deren heutiger türkischer

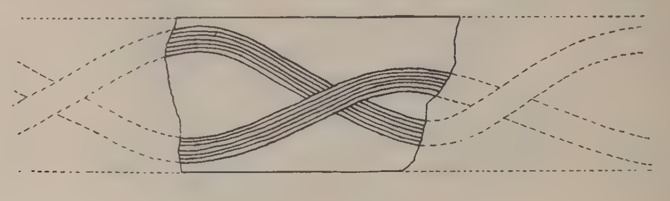


Abb. 11. 1/2.

Name Gülek Boġazy ist, nicht mehr erwähnt werden, so muß mit Dülek boġazy der Paß Gülek Boġazy, mithin auch mit Dülek qalʿasy die Burg Gülek Qalʿasy an den kilikischen Pforten gemeint sein. Zwanglos erklärt sich dies aus der arabischen Schrift, in der sich das k von dem d nur durch einen oben angesetzten Strich unterscheidet, der in den Handschriften häufig aus Flüchtigkeit fortgelassen wird Allerdings irrt sich der Mekkapilger dann in der Lage; denn die Burg Gülek liegt rechts von der Straße.

Die nördliche Burg, das Anascha Qalʿasy, müssen wir wohl mit Ramsay für das byzantinische Ποδανδός, das arabische Baḏandūn und das Butrentum der Kreuzfahrer ansehen, ein Name, der sich in dem nahe liegenden heutigen Bozanti Ḫān noch erhalten hat [17]).

Wie hieß aber unsere Burg? Alishan (a. a. O. p. 139) bemerkt bei der Besprechung des Anascha Qalʿasy, daß er aus den armenischen Chroniken in dieser Gegend keine Burg kenne. Weiter unten sucht er dann, gestützt auf eine Stelle der ar-

[15]) Langlois: Voyage en Cilicie in: Revue archéologique. Jg. 13. Paris: 1856, p. 489 und Tafel 295. — Ders.: Voyage dans la Cilicie et dans les montagnes du Taurus pendant 1852—1853. Paris: 1861 p. 377/8 u. Taf. 6. Er versteigt sich zu der Behauptung, daß sich in dieser ganzen Gegend weder alte Festungen noch sonstige Ruinen befinden!

[16]) Ramsay: Cilicia, Tarsus and the great Taurus pass in: Geographical Journal. Vol. 22 (1903) p. 383 f.

[17]) Vgl. Enzyklopädie des Islam. Bd. 1, p. 799.

menischen Chronik Michael des Syrers, in dieser Gegend die Festung Djerdjum. Der syrische Originaltext (Ed. Chabot. Paris: 1900 fol. 451) liest hier: Gurgurūm. Hierin ist aber zweifellos, zumal Michael in der Wiedergabe der Eigenamen sehr unzuverlässig ist, die am Golf von Alexandrette gelegene Landschaft mit dem heute verschollenen, gleichnamigen Orte zu erblicken, die im Chrysobull Leon II. vom 23. April 1214 (Langlois, Trésor Nr. 9) Giguerium [18]) und deren Bevölkerung bei den Arabern Ǧarāǧima nach der dortigen Stadt al-Ǧurǧūma [19]) genannt wird.

Ebenso wie die armenischen versagen hier auch die arabischen und türkischen Quellen, und ich muß die Antwort auf die Namensfrage schuldig bleiben. Heute wird die Burg von den in jener Gegend wohnhaften Taḫtaǧy Rūm Qalʿa, »Romäerburg«, genannt, eine ganz allgemeine Bezeichnung, in der man allenfalls eine Tradition erkennen darf, nach der die Burg auf eine byzantinische Anlage zurückgeht.

(Korrekturzusatz: Zu dem Itinerar der Tauruspaßstraße vergleiche neuerdings Franz Taeschner, Das anatolische Wegenetz nach osmanischen Quellen. Leipzig: 1924. (Türk. Bibliothek Bd. 22) S. 136—144.)

[18]) » . . . totam terram Giguerii et casalia in eadem sita . . . inprimis videlicet: Abaessa, Agnyas, Nigrinum, Lacrat, Jugmarzeban, Gardessiam, Jucuteman, Jugmelic, Keniz et etiam portus de Calamella. . . « Der Hafen Calamella ist das heutige Pajas (Canamella bei Wilbrand, a. a. O. cap. 18, Caramella der italienischen Seekarten, vgl. Tomaschek in: Sitzber. d. Wiener Ak. 124 (1891) p. 71). Nigrinum ist das bei Wilbrand erwähnte castrum nigrum (armen.: Neger). Jugmarzeban dürfte das heutige Tschok Merzimen oder Dört Jol sein. Die anderen Namen sind unbekannt.

[19]) Sachau in: Sitzber. d. Berliner Ak. phil.-hist. Kl. 1892, p. 320 ff. Nach ihm ist die syrische Form Gurgurūm eine alte Variante zu Gurgūm, die auch vereinzelt ins Arabische als Ǧurǧurūma eingedrungen ist.

LITERATUR.

Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Frankfurt 1908—1924. I. Einführung, 1910. — II. Niello, 1908, 2. völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage 1924. III. Granulation, 1918. IV. Zellenschmelz, 1. Entstehung, 2. Technik, 1921/3. Die Frühdenkmäler 1922. Verlag von Heinrich Keller in Frankfurt a. M., Joseph Baer in Frankfurt a. M. und L. C. Wittich in Darmstadt.

Es sind die Anfänge — bislang nur die Anfänge — einer vor fünfzehn Jahren begonnenen, weitausholenden, nach einem von dem Autor aufgestellten strengen Maßstab dabei wieder bewußt eingeschränkten Darstellung des ungeheuren Gebietes der Goldschmiedekunst — auf Grund eines prachtvollen reichen Materials, das wieder in einer neuen mustergültigen, überzeugenden und detaillierten Weise vor uns ausgebreitet wird — das Resultat einer Lebensarbeit, das Ergebnis einer bewundernswerten Kenntnis der Kunstwerke, der liebevollsten Beobachtung und eines eindringlichen Verständnisses für alles Handwerkliche und Technische, ein Stück wissenschaftliches Testament eines Siebzigers, der die Ergebnisse des Forscher- und Sammelfleißes eines halben Jahrhunderts hier vorlegt.

Die Einstellung auf die technische Grundlage scheidet die Behandlung von vornherein von den historischen Darstellungen bei Labarte, De Linas, Molinier, Von Falke, Creutz oder bei Dalton, Brown, Montelius, Salin, Kondakoff, Smirnoff oder von irgend jemand, der sich sonst systematisch mit diesem Stoff beschäftigt hat. Unter den lebenden Fachgenossen war schwerlich jemand in so hohem Maße berufen, die technischen Grundlagen klar darzulegen, als dieser Kenner und Sammler, der selbst ein halber Goldschmied geworden ist. So unterrichtet die Einführung in einer klaren und übersichtlichen Weise über das Material, das Edelmetall, und seine Bearbeitung, über Legierung, Stempeln, Vergolden, Löten. Mit derselben Akribie wird dann die Technik des Niello, der Granulation, des Zellenschmelzes erläutert. Man wird die scharfe Scheidung von echtem und falschem Niello, von Einlage und Einschmelzen nur dankbar annehmen gegenüber den vielfachen Unklarheiten in den bisherigen Angaben. Aber hier zeigt sich sofort die notwendige Einschränkung, die der Darstellung auferlegt wird, wenn die technische Herstellung als das Leitmotiv erscheint. Der Ablauf großer geschichtlicher Entwickelungen muß damit notwendig unter dem engen Gesichtspunkt der Führung durch eine einzige Technik behandelt werden, und man kann sich dem Eindruck nicht entziehen, daß die Technik der Granulation nicht das Bestimmende bei der künstlerischen Erscheinung der von Rosenberg aus dem ganzen Umfang der Edelmetallkunst herangezogenen Werke ist, und daß die Frage nach dem Verhältnis zur Forderung der technisch korrekten Ausführung nicht das Entscheidende bei der Einschätzung und kunstgeschichtlichen Einordnung dieser Kunstschöpfungen ist. In der Darstellung ist dann der gleiche historische Ablauf — durch zwei Jahrtausende und durch drei Erdteile — notwendig bei dem Zellenschmelz zu wiederholen — und nicht auch weiter, wenn der Verfasser noch in späteren Bänden auf die Techniken des Grubenschmelzes, des Gießens und Treibens zu sprechen kommen sollte, die doch auch hierhin gehören? Jedenfalls hat Rosen-

berg seine Gründe gehabt, sich eben diesem Ariadnefaden der technischen Formulierung anzuvertrauen — und wir haben zunächst festzustellen, was sich dabei ergibt.

Eine wirkliche Geschichte der Goldschmiedekunst wird sich auf diesem Wege erst am Schluß, nach der parallelen Behandlung aller der einzelnen Techniken ergeben — vielleicht überläßt es dann der Verfasser dem Leser, sich diese Synthese zu schaffen.

Aber ist die Frage der technischen Herstellung so entscheidend für die künstlerische Erscheinung und damit für die Wertung des Kunstwerkes und des in ihm ausgesprochenen Kunstwollens? Mit welchen Mitteln der angestrebte künstlerische Erfolg erreicht wird, ist zuletzt doch das weniger Bedeutsame, wichtig ist nur, daß in der Veränderung der Technik wieder die Quellen zu neuen künstlerischen Möglichkeiten liegen. Rostovtzeff spricht deshalb mit vollem Recht von dem polychrome style in jewellery — mit welchen Mitteln dieser polychrome Effekt erreicht wird, ist eine Frage zweiter Ordnung. Die Geschichte der Malerei ist gewiß nicht ohne die Einbeziehung des Mosaiks, der Glasmalerei, des Bildteppichs zu behandeln, aber hinter Mosaik, Glasmalerei und Bildteppich steht immer wieder als führend die Gesamtgeschichte der Malerei. So notwendig es war, die Begriffe der Zelleneinlage und des Zellenschmelzes scharf zu scheiden, so gehen für die Geschichte der Kunst diese beiden doch eine lange Wegspanne nebeneinander her — die Einlage in edlem Material war im Anfang das Kostbarere, das Einschmelzeverfahren zunächst nur ein Surrogat, so wie der aus gestoßenen Brocken zusammengeschmolzene Bernstein im Wert hinter dem echten Bernstein steht. Dieser billigere »Einlageersatz« kam erst dann zu Ehren, als man erkannte, welche neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in ihm schlummerten. In der Kunstgeschichte steht jedenfalls die Einlagearbeit an der Spitze und vor der eigentlichen Blüte der Emailkunst, und ohne die Einbeziehung der verroterie cloisonnée erscheint die ganze Entwickelung als eine unvollständige.

Diese Bemerkungen gelten dem Plan des Werkes — aber wir wissen ja nicht, ob nicht in der ungeheuerlichen Materialsammlung, über die der Verfasser gebietet, schon eine Abteilung verroterie und Grubenschmelz entsprechend vorbereitet ist. Hier gilt es das zu würdigen, was der Autor geben wollte und was er gegeben hat. Vielleicht hat er die verroterie zurückgestellt, weil über dies Thema schon so ausführlich gehandelt ist, von den beiden großen den Weg weisenden Veröffentlichungen von Charles de Linas (Orfèvrerie Mérovingienne. Les oeuvres de St. Eloi et la verroterie cloisonnée, Paris 1894 und Les origines de la verroterie cloisonnée, 3 Bände, Paris 1871) an. Hier haben außerdem die russischen, rumänischen, ungarischen Forscher neben den deutschen und englischen so viel beigetragen und im Vorjahre sind zwei neue wichtige zusammenfassende Arbeiten erschienen, von Alois Riegl's großem Werk über die spätrömische Kunstindustrie der von Heinrich Zimmermann bearbeitete zweite Band aus dem Nachlaß, der das frühe Mittelalter umfaßt, und von E. Babelon ein neues Buch, Le tombeau du roi Childeric et les origines de l'orfèvrerie cloisonnée (Paris, Klincksieck — Extrait des Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France LXXII).

In den drei Abteilungen Niello, Granulation und Zellenschmelz wird ein wichtiges kunsthistorisches Material in einer bislang noch kaum irgendwo, jedenfalls nie in unserer Disziplin, so sorgfältig gegebenen Systematik mustergültig offengelegt. Ich stehe nicht an zu erklären, daß diese Abbildungen mir das schlechthin vorbildliche hier zu bieten scheinen. Dies gilt von der Schärfe und Exaktheit der Vorlagen, aber noch mehr von der oft verblüffenden Gegenüberstellung von Originalgröße und vergrößerten Details. Es ist hier die Beobachtungsmethode und die Illustrationstechnik der deskriptiven Naturwissenschaft angewandt, von der die Kunstgeschichte ja auf allen Gebieten noch recht viel lernen kann. Die Numis-

matik bedient sich längst dieser Illustrationsart, die klassische Archäologie hat gelegentlich mit solchen Vergrößerungen gearbeitet, hier ist die Ausnahme zur Regel erhoben. Wie überzeugend solche Vergrößerungen wirken, zeigen an anderer Stelle ein paar Proben in dem 3. Band von Baldwin Browns »Arts in Early England«.

Das Kapitel »Granulation« veranlaßt den Autor, uns von Troja, Kreta und Mykenä über Ägypten nach Etrurien und Griechenland zu führen und weiter den Niedergang der Technik zu verfolgen von der römischen Kunst über die frühchristliche, über den Völkerwanderungsstil durch Nordgermanien und Skandinavien auf dem Umweg über die britischen Inseln und Rußland bis in das abendländische Mittelalter. Dabei werden hier, immer nur unter der Einstellung der oft nur neben anderen Techniken an den Objekten vorhandenen Granulationstechnik die wichtigsten Schöpfungen der Goldschmiedetechnik mit glänzenden Details aus allen diesen Gebieten vorgeführt, nebenbei werden auch die Mützenkrone Monomachs aus der Rüstkammer in Moskau und der Helenakasten aus dem Domschatz zu Trier, der Deckel des Codex aureus in München und der Giselaschmuck in Berlin hier behandelt. Der Autor scheidet diese Darstellung in zwei Hauptkapitel, Blütezeit und Niedergang. Es ist sicher bei diesen Werken des »Niedergang« nicht mehr das alte Raffinement der Kügelchentechnik, dafür aber wird in dieser zweiten Periode mit all diesen Techniken auch sehr viel freier gewirtschaftet. Der von Ed. Flouest im Bull. archéol .du com. des travaux hist. et scient. 1887, p. 45 veröffentlichte merowingische Siegelring von Saint-Montan zeigt etwa, welch neue Wirkungen man mit diesen kleinen Kugelhäufchen erzielen kann.

In der 1924 erschienenen zweiten Auflage des »Niello« werden die Denkmäler bis zum J. 1000 n. Chr. behandelt. Wieder ist der Verfasser gezwungen, weit auszuholen, von Ägypten und Mykenä (hier wirken die kolossalen Vergrößerungen der feinen Dolchklingenniellos im Nationalmuseum zu Athen ganz verblüffend) uns über die alexandrinische und römische Welt bis zum Beginn der frühmittelalterlichen Zeit zu führen. Die niellierten Ringe und die niellierten Reliquienkreuze sind ihm Arbeiten des östlichen Kunstkreises und man möchte zumal für die letzteren der Verlegung nach Syrien zustimmen. Das Kreuz reliquiar im Besitz von Morgan, das ich in früheren Jahrzehnten in der Sammlung des Barons Albert von Oppenheim in Köln oft genug vor Augen hatte, war von Rosenberg in dem schon früher erschienenen Band der Frühdenkmäler des Zellenschmelzes aus hagiographischen, ikonographischen und philologischen Gründen in den christlichen Orient verwiesen worden. Hier werden die Niellos des Schiebedeckels stark vergrößert gebracht und kunstgeschichtlich gewürdigt. Zur Ikonographie der Anastasis möchte ich hier auf meine Darlegungen in meiner Romanischen Monumentalmalerei in den Rheinlanden S. 209 hinweisen. Am Schluß dieses Bandes findet sich ein eingehendes Kapitel über den Thassilokelch, durch ausgezeichnete Details illustriert. Nimmt man dazu die vier glänzenden Tafeln (Taf. 22—25), die diesem Werk von H. Zimmermann im 2. Band von Riegls Spätrömischer Kunstindustrie gewidmet sind, so erscheint das fast als des Guten etwas viel. Auch diesem an wichtigen Aufschlüssen so reichen Band der Rosenbergschen Publikation gegenüber möchte man wieder die strenge Bindung an die Technik des reinen Niello bedauern. Das Entscheidende ist der Wunsch nach dem Klang Silber und Schwarz in Verbindung mit Gold oder Bronze. Die Entwicklung ist nur eine geschlossene, wenn man alle Tauschierarbeiten einschließt — und hier würde das Gebiet Westdeutschlands und Burgunds vor allem im ganzen Zeitalter der Barbarenkunst bis zur karolingischen Ära von Bedeutung sein — mit zahllosen, zum Teil glänzenden Leistungen. Im Thassilokelch münden zwei verschiedene Strömungen und Anschauungen, eine germanische und eine östliche.

Das wichtigste hat Rosenberg zu geben in der noch unfertigen Abteilung über den

»Zellenschmelz«, von der bisher eben nur zwei Lieferungen oder Bände vorliegen. Die »Frühdenkmäler« waren 1922 erschienen, sie fassen zum Teil zusammen und erweitern auf der anderen Seite, was der Autor (mit denselben Klischees) schon in dem Aufsatz »Erster Zellenschmelz nördlich der Alpen«, im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1918 ausgeführt hatte. Von Ägypten werden wir über Kreta, Mykenä nach Cypern geführt, wo uns zuerst eigentliches Email präsentiert wird. Die berühmten großen Pektoralien aus den Gräbern in Dahschour haben zwar die Wirkung von Zellenschmelzen, aber es sind solche in technischer Hinsicht nicht im strengsten Sinne des Wortes, weil hier die farbigen Füllungen eingesetzt oder kalt eingestrichen sind, und weil der Schmelzprozeß fehlt. E. Dillon (im Burlington Magazine XI, 1907) hat wohl mit Recht darauf hingewiesen, daß der Grund, der die Ägypter des mittleren Reiches noch nicht zu echtem Schmelzverfahren kommen ließ, der war, daß dem von ihnen verwandten Glas das hierfür nötige Blei mangelte. Für die künstlerische Erscheinung gehören diese delikaten Schöpfungen aber unbedingt in die Geschichte des Emails und an ihre Spitze. Was hier über die Technik des Emails gesagt wird, zeigt eine erstaunliche Einzelkenntnis. Mustergültige Illustrationen erläutern die knappen Darlegungen, so das Blatt mit jenen vierzig Köpfen, die die Stege auf abendländischen und byzantinischen Werken durch vier Jahrhunderte wiedergeben, ein ausgezeichnetes Material für Datierung und Zuweisung.

Ein Kapitel in der Abteilung »Entstehung des Zellenschmelzes« führt den Namen »Die Sackgasse«. Es gilt Südrußland und beschäftigt sich in der Rosenberg eigenen minutiösen Weise eigentlich nur mit einem einzigen Fund, mit der goldenen Löwin von Kelermes in der Eremitage zu Petersburg, von Strzygowski 1916 in »Die bildenden Künste des Ostens« S. 12, dann 1917 in »Altai-Iran und die Völkerwanderung« S. 140, endlich 1921 in der Zeitschrift für bildende Kunst S. 153 behandelt. Was Rosenberg die »Sackgasse« nennt, möchte ich als einen Vorstoß in das Gebiet der unbegrenzten Möglichkeiten bezeichnen. Es ist entscheidend, daß Rosenberg in der Füllung der Zellen nicht Bernsteineinlage, sondern eine weiche Füllmasse zu erkennen meint. Wenn man das Stück mit Rostovtzeff und Minns, denen sich auch Ebert anschließt, weit zurück bis in das 6. Jahrh. vor Christo hinaufdatieren will, so wäre hier allerdings ein Fall von selbständiger farbiger Behandlung in fließender Masse gegeben. Aber es ist doch auch nichts anderes als bei jenen ägyptischen Stücken, bei denen das Blau ganz sicher weich eingestrichen ist.

Nach Rosenbergs strenger Definition kommt es für die Anweisung eines Ehrenplatzes in der Frühgeschichte des Emails aber auf die Tatsache an, ob diese weich eingestrichene Masse auch eingeschmolzen ist — und gerade das ist hier nicht nachzuweisen. Strzygowski spricht (Ztschr. f. bildende Kunst 1921) im Anschluß an jenes Stück in einer durch Rosenbergs Buch angeregten Betrachtung über »Die Lücken im Aufbau der Kunstgeschichte« und meint, es sei ganz gleichgültig, wo die frühesten datierten Denkmäler vorkommen. Nun, selbst jenen frühen Ursprung dieses Stückes zugegeben — dem steht aber gegenüber die Tatsache, daß wir, mit sicheren Namen aus der 12. Dynastie belegt, in den Funden aus Dahschour im Gebiet der ägyptischen Kunst schon diese farbige Edelmetallbehandlung besitzen, also nach unserer Datierung aus der Zeit um 2000 v. Chr. Das ist doch eine etwas große Differenz. Die berühmten Funde von Koban in Ossetien im Kaukasusgebiet, die Virchow und Chantre bekannt gemacht haben, waren zuerst und hauptsächlich, weil zufällig kein Eisen mit ihnen zusammengefunden wurde, bis 1500 v. Chr. hinaufdatiert worden (von Farmakovskij, von Tallgren und Ebert noch höher). Koban und nicht Kelermes würde mit den Funden von Dahschour in Wettbewerb um das Recht der Priorität treten müssen. Das goldene Tier von Kelermes in die russisch-sibirische Kunst einfügen zu wollen,

ist aber doch nicht angängig. Es gehört durchaus dem Südkreis und nicht dem Nordkreis an, auch ist eine Löwin oder ein Panther (das stellt dies goldene Tier dar) am Jenissei nicht denkbar — und der Schrägschnitt kommt in jener ganzen Gruppe von Schatzfunden östlich vom Schwarzen Meer vor, vor allem in dem goldenen Hirsch aus dem Kurgan von Kostromskaja, der eine unmittelbare (jüngere) Parallele zu der Darstellung des Goldtieres von Kelermes bringt. Kostromskaja aber liegt wenig entfernt von Kelermes im Kobangebiet am Nordrand des Kaukasus, in gleicher Höhe mit der Südspitze der Krim. Beide Kunstwerke aber gehören durchaus in das Gebiet der skythischen Schatzfunde, die griechische wie persische Elemente aufgenommen haben. Das goldene Tier von Kelermes ist zuletzt von Rostovtzeff (Iranians and Greeks in South Russia, Oxford 1922, pl. 9, p. 54) auf Grund einer umfassenden Kenntnis des ganzen verwandten Materials behandelt worden. Die Funde aus dem Kobangebiet hatte derselbe Autor schon im Journal of Egyptian Archaeology VI, 1920 in einen großen elamitisch-sumerisch-ägyptischen Kulturkomplex hineinzutransponieren gesucht. Der skythische Stil ist seinem inneren Wesen nach etwas ganz anderes als der westsibirische Stil von Minussinsk (das ganz am oberen Jenissei nach der Grenze der Mongolei hin liegt). Er bildet griechische Einflüsse weiter und gleichzeitig solche aus dem Iranlande — dahinter steht Assyrien, steht das Reich von Wan. In der späteren Phase dieser »skythischen« Kunst mischen sich hellenistische Formen mit solchen der heimischen sarmatischen Goldschmiedekunst. Auch warum das goldene Halsband aus dem Schatze von Poltawa (E. H. Minns, Skythians and Greeks, Cambridge 1913, p. 272) sibirisch sein soll, ist nicht gut einzusehen, Poltawa liegt in dem skythisch-südrussischen Gebiet. Über die »sibirische« Gruppe wäre noch zu sprechen.

Heute ist diese Frage erneut zur Debatte gestellt. Ein abschließendes Urteil erschien nie schwieriger als gerade in diesem Augenblick. Vor 7 Jahren hatte A. M. Tallgren (Collection Tovostine des antiquités préhist. de Minoussinsk, chapitres d'archéol. sibérienne, Helsingfors 1917 mit Bibliographie) das Material zusammengestellt, heute ist der Kunstmarkt, zumal in Paris, überschwemmt mit »sibirischen« und »skythischen« Bronzen und Metallarbeiten, zumal Wanniek hat dem europäischen Publikum hier große Überraschungen bereitet, dazu kommen die Funde, die Siren mitgebracht hat. Das Fundgebiet dieser Arbeiten reicht weit nach China hinein. Es scheint, wir müssen hier noch gewaltig umlernen.

Ernst Herzfeld (in seiner Abhandlung über Khorasan im Islam XI, 1921, S. 107, 136; ausführlicher in dem Aufsatz Khattische und Khaldische Bronzen: Festschrift für Lehmann-Haupt, Wien 1921) hat auf Urartu, auf das Reich von Wan als auf die Heimat dieser polychromen Goldschmiedekunst hingewiesen. In den Assyrischen Beuteberichten und Schatzverzeichnissen begegnen wir ungeheuren Mengen von Edelmetallarbeiten. Die Funde von Topraggale, der um 735 v. Chr. gegründeten Rusas-Stadt bei Wan bringen solche Werke, Arbeiten in Gold, Silber, Bronze, mit Schwefelsilber in einer der Tula-Technik verwandten Behandlung gefärbt und wahrscheinlich mit Zellenschmelz überzogen. Es hat hier schon vom 9.—7. Jh. v. Chr. eine reiche farbige Edelmetallkunst bestanden. Das Persien der Achämenidenzeit bringt jedenfalls auch die farbige Behandlung von Edelmetallarbeiten; man darf hier auf die französischen Funde von Susa vom Jahre 1902 als auf ungefähr datierte Werke hinweisen. Und mit diesen zusammen geht der Schatz von Oxus im britischen Museum (Dalton, The treasure of the Oxus, London 1905. — Ders., On some points in the history of inlaid jewellery: Archaeologia LVIII).

Max Ebert hat in seinem Aufsatz über »Ein Dolchscheidenfragment in Südrußland« (in der Monteliusfestschrift von 1913, S. 271) diesen Weg der farbigen Einlage- und der Eingußtechnik verfolgt und in seiner Abhandlung über »Die Wolfsheimer Platte und die Gold-

schale des Khosrau« (Baltische Studien zur Archäologie und Geschichte. Arbeiten des baltischen Komitees für den — nie zustande gekommenen — archäolog. Kongreß in Pleskau 1914, S. 57) das Wiederaufleben dieser Kunst in der sassanidischen Zeit erneut gezeichnet. Mit der Wolfsheimer Platte im Museum zu Wiesbaden, die den Namen des Artachschatar (da es zwei Könige Artaxerxes gab, bliebe die Datierung zwischen dem Anfang des 3. und dem Ende des 4. Jahrh. fraglich — Babelon stellt die Gleichzeitigkeit der Inschrift in Frage und weist darauf hin, daß der Name nicht notwendig der eines Königs zu sein braucht) trägt, gehen aber sowohl südrussische Funde (Petriancz an der Drau), die gleichzeitig sind, wie die Funde in germanischen und ungarischen Gräbern, die beide später zu datieren sind, parallel (vgl. G. Behrens, Germanische Kriegergräber des 4.—7. Jahrh. in dem Altertumsmus. zu Mainz: Mainzer Ztschr. XIV, 1919, S. 4. — Archaeologiai Ertesitö XXXIV, 1914, S. 108). Zwei der Wolfsheimer Platte ganz verwandte Schmuckstücke aus den Départements Herault und Aude bei Barrière-Flavy, Études sur les sépultures barbares du midi et de l'ouest de la France 1892, pl. VI, 4, 5. Andere vom Kontinent wie aus Kent bei Boulanger, Le mobilier funéraire galloromain et franc dans la Picardie et l'Artois Fig. 109—111, 153.

Aber vor dieser Zeit kennen wir aus dem Mittelmeerkreise sicheres Email. Im 4. und 3. Jahrhundert vor Chr. gibt es jedenfalls schon griechisches und etruskisches Email, bescheiden an Schmucksachen angebracht (bei Marshall, in dem Katalog der antiken Goldschmiedearbeiten im Britischen Museum eine ganze Reihe von Stücken). Solche ostgriechische Arbeiten im südlichen Rußland sind schon bei Kondakoff, Tolstoi und Reinach, Antiquités de la Russie méridionale erwähnt, Robert Zahn hat in einer Besprechung des Rosenbergschen Buches in der Kunstchronik 1921, S. 930 weiter auf die Cloisonnéarbeiten aus der Peripherie der griechischen Welt in Südrußland hingewiesen, er selbst bringt solche Proben aus der Sammlung Gans in einem prachtvollen Bande (Gallerie Bachstitz, Bd. II. Robert Zahn, Die Sammlung C. von Gans. — Vgl. hierzu wieder die Besprechung von Rosenberg im Cicerone XIV, 1922, S. 330.) In allen für die Entwicklung dieser Edelmetallkunst wichtigen Perioden taucht immer wieder das Gebiet um den Kaukasus auf. In Mingrelien und Georgien lebt dann um die erste Jahrtausendwende diese Technik weiter (man denke an die Wunder von Zellenschmelzkunst in den durch Kondakoff uns bekannt gemachten Ikonen von Gelat und Djumati) — und wirkt nicht noch bis heute in der Volkskunst dieser Länder jene Neigung zur Emailverzierung der Schmucksachen weiter?

Die kunstgeschichtlich reichste Ausbeute bringt der letzte Band von Rosenbergs Werk über die »Frühdenkmäler des Zellenschmelzes«. In der losen nur äußeren Aneinanderreihung der einzelnen Kapitel bekennt der Autor selbst, daß die Einschwörung auf die Technik des Zellenschmelzes allein keine Möglichkeit einer laufenden geschichtlichen Darstellung gibt. Die Lücke zwischen jenen ersten Zellenschmelzen in der antiken Welt — im weitesten Sinne dieser Begriff gefaßt — und den Inkunabeln der nachantiken Zeit, die Rosenberg am Beginn der »Frühdenkmäler« behandelt, läßt sich nicht schließen, wenn hier nicht die Einlegearbeit und der frühe Grubenschmelz in die Entwicklung einbezogen werden. Vor allen den hier von Rosenberg genannten ersten Zellenschmelzen stehen doch, die Typen, die Formen jener frühesten echten Zellenschmelze im Abendland vorbereitend und ausbildend, erst die spätrömischen Scheibenfibeln, die in allen Ländern des römischen Weltreiches sich finden, wie sie schon von Cohausen und Tischler, dann vor allem von Riegl im ersten Band seiner spätrömischen Kunstindustrie behandelt worden sind — und hinter ihnen die Edelmetallarbeiten, die die beiden Wellen der Barbarenkunst, die aus den östlichen Quellen gespeiste und die auf die lateinische Tradition aufbauende (hellenistisch und

romanisch nennt sie Friedrich Kauffmann — beide Bezeichnungen geben vielleicht zu Mißverständnissen Anlaß) über Mitteleuropa verbreiten, endlich jene wichtige Gruppe, in der wir das eigenste Kunstwollen der barbari aurifices erkennen können. Bei den spätrömischen Arbeiten hat der Grubenschmelz, bei den barbarischen die Einlagearbeit die Führung. Aber es gibt auch hier schon jene Mischung von Grubenschmelz mit Zellenschmelz, wie die spätere rheinische und Limoger Schmelzkunst das, zumal in den ornamentalen Arbeiten zeigt, und bei den römischen Scheibenfibeln, aber auch etwa bei den Beschlägen der Holzeimer im Osebergschiff in Christiania, also aus karolingischer Zeit, vielfarbiges Email auf einer Fläche (nicht nur mit in die Schmelzmasse eingedrückten Millefiorigläsern), ohne alle Stege, also wieder Vorgänger des Emails des 12. Jahrhunderts.

Wenn man sich erinnert, daß dieser spätrömische Grubenschmelz als eine handwerkliche Provinzialkunst gerade in den Gegenden des Maas- und Rheingebietes geübt wird (zu Athee in der Provinz Namur ist eine ganze römische Emaillierwerkstätte aufgedeckt worden), gerade dort, wo im 12. Jahrh. diese Technik erneut aufblüht, möchte man an eine direkte Verbindung, an ein erneutes Ausschlagen eines in der Rasse wurzelnden Kunsttriebes denken. Wie sich mit diesem gallorömischen Email die verroterie der Barbarenkunst mischte, dafür haben Pilloy in den Études sur d'anciens lieux de sépultures dans l'Aisne (von Jules Pilloy auch die beiden Aufsätze: L'émaillerie aux II. et III. siècles im Bull. archéol. 1895, p. 232 und L'orfèvrerie lapidaire et l'émaillerie au Ve siècle im Bull. archéol. 1901, p. 3 mit guter Bibliographie zu nennen), Boulanger im Mobilier funéraire und Babelon in seiner obengenannten letzten Veröffentlichung wichtiges Material beigebracht.

Diese bescheidenen Schmuckstücke bereiten den Boden für die Verbreitung der Technik im ganzen Abendlande, und es scheint mir, daß sie in der Entwicklung neben den aus dem Osten kommenden Vorbildern auf gleicher Stufe zu nennen sind. Es ist dabei nicht nötig, an eine Abhängigkeit der drei Schichten von einander zu denken. Sie lösen sich ab, schieben sich übereinander. Eine letzte zusammenfassende Übersicht über diese ganze Welt gibt jetzt das Schlußkapitel im 2. Band von Friedrich Kauffmanns deutscher Altertumskunde, wo mit rühmenswerter Belesenheit das Material, nach Ländern geordnet, zusammengestellt ist. Auf dies für die Kunstgeschichte des ersten Jahrtausends n. Chr. so wichtige Handbuch sei hier besonders aufmerksam gemacht.

Den kleinen Werken dieser Gruppen, nicht den großen berühmten Schatzfunden, den handwerksmäßig massenhaft hergestellten Arbeiten in gemischtem Schmelz oder auch reinem Grubenschmelz aus der Epoche von der Völkerwanderungszeit bis zur karolingischen Ära möchte ich nun eine viel größere Bedeutung in der Entwicklung zuweisen. Die Technik findet sich in diesem Zeitraum von Skandinavien bis Südrußland, von den britischen Inseln bis nach Italien. Jene Arbeiten sind die unmittelbare Vorstufe zu den Scheiben, Kapseln, Ringen, die Rosenberg (Frühdenkmäler S. 91) zusammenstellt und die — fast möchte man sagen: zufällig — für die Erzielung der gleichen Wirkung die Zellenschmelztechnik anwenden.

Die nord- und westdeutschen Museen sind voll von ihnen, ebenso die österreichischen, aber auch die nordischen Museen, vor allem Stockholm und Kopenhagen bringen verwandte Arbeiten und ähnlich wieder die englischen Sammlungen. Jene Gruppe von Scheibenfibeln mit Köpfen in echtem Zellenschmelz (Rosenberg, Frühdenkmäler S. 58), wie sie aus der Zeit vom 7.—9. Jahrh. erhalten sind, setzen wieder eine Gruppe älterer barbarischer Scheibenfibeln mit römischen Köpfen voraus, wie die Gürtelschnalle von Plaissan im Museum zu Montpellier (Barrière-Flavy, Les arts industriels des peuples barbares de la Gaule I,

p. 149, 315), die von Vic-sur-Aisne (Bull. archéol. 1901, pl. X, 1). Die farbig verzierten Schmuckstücke der späteren Zeit, die die ganze karolingische Kunst begleiten, kennen wir unter dem Namen der Kettlacher Emails (nach den Funden von Kettlach im Semmeringgebiet getauft), sie bilden aber keineswegs eine österreichische Gruppe, sondern bringen uns einen mitteleuropäischen Typus. Über diese Kettlacher Emails hat zuletzt Heinrich Zimmermann im 2. Band von Riegls Spätrömischer Kunstindustrie II, S. 69 eingehend gehandelt. Es liegen diesen emaillierten Scheibenfibeln und Ohrringen ersichtlich wieder östliche Vorbilder zugrunde. Die schöne Castellanifibel im Britischen Museum, die Rosenberg um 600 datiert, ist doch auch nur wieder innerhalb dieser Reihe zu verstehen, und dieses Stück leitet dann endlich zu den Emails vom Althäus Reliquiar in Sitten hin, sowie zu dem Cumberland Medaillon im Welfenschatz, die kompositionell nur eine weitere Ausbildung dieses Kopftypus bringen. Dalton (Byzantine art and archaeology p. 503) will in diesen Emails mit Büsten rohe Nachbildungen von frühen byzantinischen Vorbildern erblicken, von denen aber kein Stück auf uns gekommen ist. Das wäre dann derselbe Vorgang wie bei der Übersetzung der byzantinischen Kaisermünzen in die merovingischen Münzbilder und die nordischen Brakteaten. In der Frage, ob die Vorbilder der neuen Zellengoldschmiedekunst in Byzanz oder im Sassanidenreich zu suchen seien, entscheidet sich auch Babelon (Le tombeau du roi Childéric p. 973) für Byzanz. Mit den nordfranzösischen Arbeiten (oder den in Nordfrankreich gefundenen) stimmen die fränkischen Funde vom Niederrhein überein. C. Boulanger, Le mobilier funéraire Fig. 67 und 68 bildet zwei Stücke aus Bonn und Xanten ab (dieser merkwürdige Geograph verlegt nur den ersten Ort nach Hesse rhénane, den zweiten nach Luxembourg).

In Bornholm sind Rundfibeln gefunden, in der Mitte rot, rundherum blau mit kleinen weißroten Rosen (E. Vedel, Efterskrift til Bornholms Oldtidsminder og Oldsager, Kopenhagen 1897, S. 86). Mit den fränkischen und alemannischen Rundfibeln sind wieder in der Form die angelsächsischen Arbeiten verwandt, die im übrigen eine Gruppe für sich bilden, vor allem die Schmuckstücke aus Kent, die dann gegen das Jahr 800 im südlichen England zu einer fruchtbaren Industrie führen. Sie bringen uns zum Teil Einlegearbeit und Email nebeneinander. Stücke wie die Kingston brooch im Museum zu Liverpool, die Abingdon brooch im Ashmolean Museum, die Sarre brooch im British Museum verlangen in der Geschichte des Emails ihren Platz. Vorzüglich orientieren heute über diese Denkmäler die Bände »Saxon Art and Industry in the Pagan Period«, von Baldwin Brown, London 1915 (Bd. III und IV von The Arts in Early England), wo ein glänzendes Material, geographisch geordnet, vor uns ausgebreitet wird. Das Kapitel Inlaid jewellery (Bd. IV, p. 508) holt hier weit aus. Die ganze Frühgeschichte des Emails behandelt weit ausgreifend Dalton in der Einleitung zu dem Catalogue of the mediaeval ivories, enamels etc. in the Fitzwilliam Museum, Cambridge 1912 und in einem Sonderkapitel von Byzantine art and archaeology. Dazu Olov R. Janse, Le travail de l'or en Suède à l'époque mérovingienne, 1922 und der Aufsatz von J. Brondsted, Nordisk og fremmed ornamentik i vikingetiden, med saerlig henblik paa stiludviklingen i England i. d. Aarbøger for nordisk oldkyndighed 1920, p. 162.

Diese Emailfibeln im Norden mit wirklichem Email gehen zum Teil sehr weit zurück, so in den Funden von Elsehoved und Skodborg im Nationalmuseum zu Kopenhagen, die dadurch datiert sind, daß sie mit römischen Münzen zusammengefunden sind, die zwischen 426 und 518 geprägt sind. Im nördlichen Uppland bringen die Beschläge und Schmuckstücke des Vendelstiles deutlich rotes Email an Stelle von Granaten (Hjalmar Stolpe, Graffältet vid Vendel, Stockholm 1902, pl. XIII.). Wo bei den Arbeiten dieser Gattung feinere

Wirkungen angestrebt werden, wird der Rahmen des Grubenschmelzes verlassen, und es werden kleine freie Stege eingelötet.

Aber noch einmal muß hier betont werden, daß für die geschichtliche Entwickelung wie für die künstlerische Wertung dieses frühen Emails die Frage der reinen Technik nicht die entscheidende sein kann. Man kommt dann auf den seltsamen Purismus der Fanatiker der Society of Watercolour Painters heraus, die ein Blatt, auf dem die Lichter nicht ausgespart sondern aufgesetzt sind, von ihren Ausstellungen ausschließen. Es ist auch nicht möglich, eine Geschichte der Wandmalerei zu schreiben, wenn man sich etwa nur an den Begriff des vero fresco hält und die Kalkmalerei, die Malerei auf angespritztem Grund, die Temperamalerei, Wachsmalerei und alle anderen monumentalen Techniken beiseite lassen wollte. Der gemeinsame Nenner, auf den alle diese kleinen Kunstwerke zu bringen sind, ist der der Erzielung eines stark farbigen Eindrucks auf einer Metallfläche. Auf dieses koloristische Kunstwollen, wie es Riegl genannt hat, im Gegensatz zu dem noch halb taktischen Kunstwollen, wie es sich bei jener oben erwähnten südrussisch-kaukasischen Gruppe zeigt (aber auch später bei den plastischen Werken der Limoger Gruppe), kommt es in vorderer Linie an, in zweiter Linie erst auf die technische Form, die dieses Kunstwollen sich sucht und schafft.

Höchst wichtig ist, was Rosenberg über die Kanne von St. Maurice, über die Staurothek Fieschi-Morgan, über das Emailkreuz aus der Laterankapelle Sancta Sanctorum und das Kreuz Beresford Hope bringt. Die Annahme, daß die Kanne von St. Maurice entweder zerbrochen im Abendlande angekommen ist, oder dort einmal unten beschädigt worden ist, ist durchaus einleuchtend, und der Ursprung im Bereich der byzantinischen Kunst wird durch den Vergleich mit zwei verwandten Stücken in Oxford und im Louvre, der Kisano Kapsel und der Campana Fibel wahrscheinlich. Während Rosenberg das Kreuzreliquiar der Sammlung Morgan (s. o.) in den christlichen Orient versetzt, liegt der Fall bei dem ja erst seit Anfang dieses Jahrhunderts bekannten Kreuz der Laterankapelle anders: hier erscheint nach der Lesung der Inschrift von Scaglia deutlich Paschalis als Stifter. Es kann sich hier nur um den Papst Paschalis I. (817—824) handeln. Das Kreuz ist nach östlichen (syrischen) Vorbildern in Rom angefertigt und es zeigt, wie Rosenberg sagt, nicht nur römische Faktur, sondern auch römischen Stil. In dieselbe Welt verweist Rosenberg zuletzt auch das Kreuz Beresford Hope im Victoria und Albert Museum, das auch im Ikonographischen schon eine abendländische Übersetzung des östlichen Vorbildes bringt. Zu dieser ganzen Gruppe von Emails geben übrigens Dalton in seinem Kapitel Enamel (Byzantine Art and archaeology p. 494—533) und Diehl (Manuel de l'art byzantin p. 642) wertvolle Ausführungen mit reicher Literatur.

In der Darstellung der Entwickelung des Zellenschmelzes nördlich der Alpen stellt Rosenberg in die Mitte der italo-burgundischen Gruppe, die er konstruiert, das Althaeus-Reliquiar von Sitten, das in das letzte Jahrzehnt des 8. Jahrh. datiert ist. Aber dieses kleine Kunstwerk weist doch wohl weiter nach Süden und bringt uns die Brücke nach Monza und Mailand. Man vermißt in diesem Zusammenhang die eiserne Krone von Monza (auch wenn man sie nicht mit der Theodelinde, sondern erst mit König Berengar, drei Jahrhunderte später, in Verbindung bringen will.) Diese ganze Gruppe soll voraussichtlich erst in den künftigen Lieferungen des großen Werkes ausführlicher behandelt werden. Dann kommt das Reliquiar zu Enger als Vertreter einer alemannisch-fränkischen Gruppe. Aber gehört die Burse von Enger wirklich in den Norden und in diesen Kreis? Die Zeichnung der Hauptseite gleicht so auffällig der des Reliquiars von Monza und auch die hockenden Löwchen auf dem Giebel kehren dort wieder. Ist dies vielleicht eine Tradition, die von den frühen

Arbeiten von Monza herkommt und dann in raschem Anstieg zu dem Prachtwerk des Wolvinius in S. Ambrogio hinführt? An dem Reliquiar aus Enger stehen wieder auf derselben Fläche Zellenglaseinlage und echte Zellenschmelze wie auf dem älteren Lindauer Buchdeckel nebeneinander und zeigen, daß diese beiden Techniken in einem großen farbigen Plan und in der Anschauung dieser Frühzeit gar nicht streng auseinanderzuhalten sind. Beide Techniken nebeneinander bringt in karolingischer Zeit auch das feine Reliquienkästchen im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht, dem Ch. de Linas, Origines de la verroterie cloisonnée III, pl. 27 eine farbige Tafel gewidmet hat. In der vollendeten Kunst des 10. Jahrhs. zeigt später auch das Kreuzreliquiar von Limburg Zellenschmelz (in der Darstellung) und verroterie (im Rahmen) nebeneinander.

Am Schluß dieser letzten Lieferung geht Rosenberg erneut auf das Evangeliar von Lindau ein, dessen Deckel er schon in jenem Aufsatz im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1918, S. 19 eingehend behandelt hatte. Ich habe angesichts des älteren Buchdeckels dieses Prachtwerkes, das ich in der Schatzkammer des alten Pierpont Morgan in seiner Bibliothek in New York studieren konnte, immer den Eindruck einer original irischen Arbeit gehabt. Stutzig machen nur die kleinen plastischen Plättchen mit den Evangelistendarstellungen in den Ecken. Wenn Rosenberg in dem Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen S. 26 die Entstehung dieses Werkes im Bereich der englischen oder irischen Kunst ablehnt, weil für die Natur dieses Zellenschmelzes dort kein Raum sei, so scheint mir das ein nicht ganz zwingender Schluß zu sein. Im Zellenschmelz steht das Stück allein auf diesem Boden, nicht aber wenn man es an die Gruppe der emaillierten Fibeln von Kent und ihrer Genossen, die ja um das Jahr 800 liegen, anschließt. Es steht aber auch nichts im Wege, dies Werk auf festländischem Boden von einem ausgewanderten irischen Mönchskünstler angefertigt sich vorzustellen, wie ja wohl die Handschriften in Trier, Würzburg, St. Gallen z. T. auf festländischem Boden entstanden sind. Dann wurzelte aber immer die ganze Kunstschöpfung in den Anschauungen und Formen des irischen Kreises, und dessen Gewissen ist ein anderes als das des Abendlandes. Worringer würde den älteren Deckel vielleicht als Symbol, den späteren aus dem Reimser Kunstkreis stammenden als Abbild des Unbedingten bezeichnen.

Die hier vereinigten Bemerkungen und Glossen sollen den Wert des Rosenbergschen Werkes nicht herabsetzen, sie wollen nur zeigen, wie das bedeutende von ihm herangezogene Material weiter nutzbar gemacht werden kann und welche Möglichkeiten der Auswirkung in ihm liegen, sie möchten auf den Revers des strengen Festhaltens an der »technischen Grundlage« hinweisen und die von dem Autor geknüpften Fäden weiterspinnen.

Diese Besprechung war schon vor drei Jahren niedergeschrieben, sie ward dann zurückgestellt, weil der Schreiber dieser Zeilen selbst sich erneut mit den Problemen der Entstehung der frühmittelalterlichen Kunst auseinanderzusetzen das Bedürfnis hatte. Vor drei Jahren sollte die Anzeige der großen Publikation zugleich eine Begrüßung von Marc Rosenberg zu seinem 70. Geburtstag in dieser Zeitschrift bilden — sie kommt jetzt ein wenig post festum. Wenn ein Siebziger neben diesem Hauptwerk die Neuauflage von »Der Goldschmiede Merkzeichen« — eine Leistung, in der Selbstzucht und Kritik ebenso groß sind wie Erudition und Organisation — und das prächtige Jamnitzerbuch sich selbst als Festgabe darbringt, darf er vor der Welt bekunden, daß das Alter für ihn eine Zeit der Ernte, nicht des Nachlassens der Kräfte ist. Wer einmal den jetzt 72 jährigen Gelehrten, der seine Schätze mit so rühmlicher Liberalität und Gastfreiheit zur Verfügung stellt, auf seinem Landsitz zu Schapbach im badischen Schwarzwald besucht hat, kennt diesen unvergleichlichen wissenschaftlichen Apparat mit der Spezialbibliothek und den Aufnahmen, Material für 50 Bücher,

ein vollständiges Forschungsinstitut zur Kunstgeschichte zumal des Mittelalters, mit Bibliothekar und Assistent. In Vorkriegszeit pflegte der Staat einen Posten vor jedem Munitionsdepot aufzustellen — heute würde ein Doppelposten in Schapbach am Platze sein. Dem unermüdlichen Arbeiter in diesem Weinberg aber möchte man ein Patriarchenalter wünschen — zum Ausbau und zur Vollendung seines Lebenswerkes.

Paul Clemen.

Max Dvořák, Katakombenmalereien. Die Anfänge christlicher Kunst (in dem posthum herausgegebenen Sammelband» Kunstgeschichte als Geistesgeschichte«, München, R. Piper u. Co., 1924, S. 1—41).

Daß der geschichtliche Begriff »christliche Antike«, der parallel geht der religionsgeschichtlichen Behandlung des Christentums, aus Befangenheiten verschiedener Art, die gelegentlich auch verbunden auftreten, einigen unsympathisch sein würde, teils christlichen Archäologen, teils Kunsthistorikern, war vorauszusehen. So hat der durch frühen Tod einem zielbewußten Schaffen entrissene Kunstgelehrte Max Dvořák [1]) den Satz aufgestellt, die Katakombenmalerei entwickle sich zwar aus der klassischen, doch von der als gleichzeitig geltenden heidnischen Kunst sei sie so ziemlich in jeder Beziehung wesentlich verschieden. Weder primitiv noch absterbende oder verbauerte (rustifizierte) Antike sei sie der klassischen gegenüber eine neue Kunst (S. 15).

Unantik soll, trotz einzelner heidnischer Motive, das dekorative System sein. Von der pompejanischen Architekturmalerei sei es künstlerisch durch eine Kluft getrennt: nie fänden sich darin plastische oder tektonische Formen; da gebe es kein Relief, keine Auflösung der Wand in Körper, keinen architektonischen Aufbau, es gebe nur Linien und Streifen, nur Flächenmotive — kurz es sei eine einheitliche Negation der in der antiken Dekorationsmalerei gepflegten plastischen und tektonischen Form, prinzipiell durchaus unantik (S. 7).

Nun ist das Gegenteil wahr. Zunächst, wer Wilperts Tafeln 3) unbefangen durchsieht, wird bemerken, daß alle besser gearbeiteten Malereien Hände erkennen lassen, die noch durchaus im Besitze der alten Schulung waren; das zeigen nicht blos die ersten Tafeln, sondern auch noch manche spätere. In der Masse aber sinkt die Arbeit von Stufe zu Stufe, bis herab zu gröbsten Sudeleien. Das hat mit Stil- oder Kunstgeschichte nichts zu tun, es ist innere Angelegenheit dieser Gruftmalerei. Jene besseren Stücke werden besser bezahlt worden sein, die Masse war in der Tat billige Ware für arme Leute. Dazu beachte man, unter welchen Umständen sie zustande kam: in unterirdischen engen Kämmerchen und entsprechend engen Gängen beim trüben Schein kleiner Handlämpchen mußten sie rasch hingehauen werden, mit nur ein paar Farben direkt auf den eben aufgetragenen weißen Putz, selten auf roten Anstrich weiß gezeichnet. Da war äußerste Vereinfachung gegeben; durchgängig mußte die Architekturmalerei reduziert werden auf bloße Liniensysteme, die aber das Neunfeldersystem der Scheinarchitekturen festhalten (Sockel-, Mittel- und Oberwand in drei Kompartimenten) eintretenden Falles modifiziert durch die einschneidenden Wandgräber. Öfter brechen Bestandteile der ausgeführten Architekturmalerei

---

[1]) Daß sein Tod eine Diskussion mit ihm selbst abgeschnitten hat, bedauere ich aufrichtig. Die Sache aber, um die es sich handelt, ist für die Kunstgeschichte zu wichtig, als daß der Aufsatz unbeantwortet bleiben dürfte.

[2]) Malereien der Katakomben, Roms, Freiburg i. Br. 1903.

[3]) Wilpert, Taf. 10. 24. 2. 59, 2. 98.

durch, wie die Lakunarien in der Ampliaturgruft W. Taf. 30, oder das Kandelabermotiv W. 101. Es ist also unrichtig gesagt, man sei den formalen Problemen der heidnischen Kunst ängstlich und allseitig aus dem Wege gegangen, wie es auch unrichtig ist zu sagen, in der heidnischen Antike könne kein Beleg für die christliche Art gefunden werden. Denn analoge Vereinfachungen finden sich sowohl in Nebenräumen pompejanischer Häuser wie auch in den Kolumbarien.

Überhaupt ist es unlogisch, die bescheidenen Katakombenmalereien zu vergleichen mit am Tage in aller Muße ausgearbeiteten Zimmerdekorationen, und gar, um tiefgehende Unterschiede zwischen Christlich u. Klassisch zu erzwingen, mit den kaiserlichen Prunkbauten und ihrer hochbarock realplastischen Ausgestaltung (S. 12).

An den in der christlichen Wandmalerei (wie in der heidnischen) neben den Scheinarchitekturen auftretenden Parkmotiven (blühenden Bäumen mit Pfauen und Tauben an kunstgeschaffenen Brunnen, und Gitterzaun (v. Sybel, Christl. Antike I Taf. 4, Gitter W. 121. 134), als Darstellungen des himmlischen Paradieses, geht diese »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte« achtlos vorüber.

Die mannigfaltigen Schilderungen des Lebens (S. 13), die in den Gebäuden der Stadt Pompeji am Platze waren, kamen für unsre Nekropole doch nur in Frage, wo ein Verstorbener in seinem Beruf dargestellt wurde, ein Bäcker, ein Brotfabrikant, ein Böttcher, usw. W. 94 f. 142. 202). Sonst war den Malern anderes zur Aufgabe gestellt.

Auch die Behauptung, den dargestellten Vorgängen fehle ganz die von der heidnischen Kunst ausgebildete »räumliche Bühne«, beruht auf Verkennung der vom Verf. an andrer Stelle doch anerkannten durchgängigen Abbreviatur. Der Raum ist nicht verneint, nur gemindert, auf einen schmalen Bodenstreif reduziert, und die Bühne ist oft genug abgeschlossen, z. B. durch die Paradiesbäume, zwischen denen der Christus als Hirt steht unter seinen Schafen (W. 9 und öfter), oder durch den Paradiespark, in dem die »Fünf Seligen« stehen. Es fehlt keineswegs an einer gewissen Bildtiefe. Die Figuren stehen nicht immer in der Wandfläche, sondern oft auch in einem Mittelgrund: so steht der Verstorbene in der auf der Wasserfläche treibenden Arche (W. 186. 187, 2); in den Gelagen am Boden rundet sich die Sigmarolle ins Bild hinein, die Teilnehmer sind dahinter gelagert (W. 15. 157); die »Hochzeit zu Kana« ist zusammengesetzt aus einem Gelage im Mittelgrund und dem »Weinzauber« im Vordergrund (W. 57); das den christlichen Gelagen so verwandte, obwohl heidnische Bild »Vibia im Elysium« W. 132, 1, mit ähnlicher Tiefenentwicklung, verknüpft die christliche mit der heidnischen Gruftmalerei unlöslich. Eine vollkommene, auch hinten abgeschlossene räumliche Bühne aber bietet das Gemälde des johanneischen Guten Hirten, wie er inmitten seiner Herde sitzt, und zwar in der Campagna di Roma, die Sabinerberge im Hintergrund (W. 122).

Wem gegenwärtig ist, unter welchen äußeren Bedingungen die Katakombenkunst zu dem wurde, was sie ist, der wird die Umdeutung der »verschwundenen Raumbühne«, in Wirklichkeit des leergelassenen Grundes, in einen vom Maler gewollten »idealen Raum« (S. 17; vgl. 20 f.) verstiegen finden.

Anders steht es mit der Frontalität der Figuren; das greift allerdings in die Kunstgeschichte ein. Nun, frontal wurden von jeher und naturgemäß alle Götter-, Grab- und Ehrenfiguren in Plastik und Malerei gegeben. Daher zählen die entsprechenden frontalen Christus-, Apostel- u. Heiligengestalten hier nicht mit, ebensowenig die Adoranten (irrig sog. Oranten, die verstorbenen, in der himmlischen Seligkeit nicht bittend, sondern anbetend weilenden Christen). In Frage stehen nur quer zur Bühne agierende, trotzdem frontal gestellte Figuren.

Diese Frontalität hat sich von langer Hand angebahnt, sie erreichte ihr letztes Ziel in den erstarrten Figuren der spätesten Jahrhunderte.

Ihrem Inhalte nach begannen die figürlichen Darstellungen mit heidnischen Amoretten, bei der Weinlese und in den Deckenfeldern schwebend (W. 1 bis 5, 2; man beachte die plastische Körperlichkeit des Putto); dazu die Bildchen mit ländlichen Kultszenen in Art der Stucchi aus der Farnesina (W. 6. 7, 2 ein Priap).

Voraus müssen wir feststellen: falsch ist die Gegenüberstellung der heidnischen und der christlichen Religiosität, aus trüben und befangenen Quellen geschöpft hinkt sie auf beiden Seiten; allgemein kennt man aber die antike Religiosität nicht, weder die heidnische noch die christliche. Allerdings verloren die alten Mythen (wohlverstanden für die Gebildeten, nicht für das Volk) ihre religiöse Bedeutung, sanken (in Literatur u. Kunst) zu poetischen und dekorativen Motiven herab, denen man »inhaltlich so gleichgiltig gegenüberstand, daß die altchristlichen Maler kein Bedenken hatten, sie als anmutiges Beiwerk zur Füllung leerer Flächen zu verwenden« (S. 18). Solches überflüssiges »Beiwerk« aber gab es nicht, unsre Maler beschränkten sich auf das Unerläßliche. Die übernommenen heidnischen Typen sind wesentliche Bestandteile der Komposition: schon jene Weinlese ist nicht bloß anmutiges Beiwerk; die Horen sind, gleich den vier Jahresernten, Bilder der Erfüllung (W. 8=25. 13. 32—34); Amor u. Psyche sind nach heidnischer Art Bilder zweier verstorbener Kinder (das Mädchen in Modefrisur), die aber im christlichen Paradies himmlische Rosen pflücken (W. 52 f.). Hierzu vergleiche man die heidnischen Sarkophage, an denen den Heroen und Heroinen Porträtköpfe der im Sarg Ruhenden aufgesetzt sind. Es fehlt dort auch nicht an sinnbildlichen Darstellungen elysischer Hoffnungen, von denen die in Literatur und Kunst Gestalt gewordenen christlichen Mythologeme nur specie, nicht genere sich unterscheiden. Auch in der Katakombenmalerei handelt es sich keineswegs um »abstrakte Lehren und Gedankenverbindungen«; sondern ganz substanziell erscheinen die Verstorbenen, in den gleich substantiell dargestellten Himmel eintretend, durch seine Portièren und Portale, unter seine Paradiesbäume, oder im Gelage der Seligen. Es sind Volksvorstellungen, denen gegenüber man die Frage gar nicht aufwerfen darf, ob sie buchstäblich oder sinnbildlich gemeint seien. Von »Theologie« ist darin keine Spur. Übrigens erzählen die Malereien vom gegenwärtigen Himmel, von »Eschatologie« ist da nicht die Rede. Auch wollten sie weder »zum Gebet auffordern« noch »die Seelen über alles Irdische erheben«; sondern sie wollten nur — und es war viel — ganz schlicht den tröstlichen Glauben aussprechen, daß die Verstorbenen, durch Christus erlöst, zu ihm in den Himmel eingegangen seien.

Unbefangen versenke man sich doch in Bilder wie das ganz und rein antike »Das Christkind auf dem Schoß der Mutter« (die sog. Madonna von Priscilla, W. 22); das Motiv fand erst Raphael wieder.

Verfehlt ist auch die Beurteilung der Porträts. Während die Cäsarenköpfe der vorkonstantinischen Zeit durch die Wiedergabe individueller physischer und psychischer Merkmale mit dem naturalistischen Fundament der klassischen Kunst verbunden geblieben seien, habe das die Katakombenmalerei, auch wo es sich um Darstellung bestimmter Personen handelte, grundsätzlich aufgegeben, es habe antinaturalistischen Idealtypen seelischer Schönheit und Unvergänglichkeit weichen müssen (S. 25). Der Gegensatz ist falsch gestellt. Die Figuren der Gruftmaler geben einen auf das Mindestmaß der Ausprägung reduzierten allgemeinen Menschentyp (die Männerfiguren den bartlosen Typ des ersten Jahrhunderts), der nichts von seelischer Schönheit und Unvergänglichkeit ausdrückt; die wenigen porträtmäßigen Gesichter aber einiger Adoranten (wie W. 174—176) und der Mutter mit dem Kind vor sich (sog. Madonna, W. 207—209) sind gerade individuell ausgebildet.

Ein Unterschied besteht, doch nur im Gegenständlichen, den unterschiedlichen Charakteren der Porträtierten, dekadenten dort, seligen hier, besteht nicht im Künstlerischen. Es war ein und dieselbe Antike, die jene wie diese schuf; wer etwas von antiker Malerei hörte, weiß, daß sie gerade in Darstellung verschiedenster Charaktere Meisterin war.

Unter II folgt ein Vorschlag, die Anfänge der Katakombenmalerei nicht in die Zeit der flavischen Kaiser, in die sie nicht passe, sondern später anzusetzen. Allerdings ist die erstere Datierung nicht genügend gesichert [4]). Immerhin spricht für die Zeit der zweiten Christen-generation der Umstand, daß damals die erste im ganzen ausstarb, was die Anlage der Zömeterien hervorrief, die aber von Anfang an mit Malereien ausgestattet wurden; es handelt sich um Heidenchristen, die den gewohnten Bilderschmuck nicht entbehren mochten [2]) Nun aber werden Zweifel an dieser Datierung geäußert: sie stimme nicht zu der Tatsache, daß aus den Kirchenschriftstellern zu schließen bis ins vierte Jahrhundert die Kirche jeden Bildergebrauch abgelehnt habe, die Katakombenmalerei aber hätte sich ohne kirchliche Zustimmung nicht entfalten können. Dagegen ist einzuwenden, daß die Zömeterien als private Anlagen entstanden und mitsamt ihren Malereien sich tatsächlich entfalteten, ohne daß die Gemeindeleitung eingegriffen hätte. Erst im frühen dritten Jahrhundert hören wir von Einmischung derKirche; Bischof Zephyrin (seit 208) betraute den DiakonKallistus mitVerwaltung des später nach dessen Namen benannten Zömeteriums an der Appia; in ihm, in besonderer Gruft, wurde eine Anzahl der nächstfolgenden römischen *episcopi* bestattet. Und die Gruftmalerei wurde nicht bloß weiter geduldet, sondern sanktioniert, indem der Bischof sie übertrumpfte. — Was von den eingangsskizzierten kunstgeschichtlichen Standpunkt aus zur Datierungsfrage Eigenes vorgebracht ist — die Katakomben sollen erst in der mittleren Kaiserzeit entstanden sein — bedarf keiner Widerlegung, weil es sich auf falscher Beurteilung der Katakombenkunst aufbaut.

Die Katakombenmalereien wurden in ihrem dunklen und bescheidenen Dasein wenig beachtet; immerhin entstand gegen Mitte des zweiten Jahrhunderts unter römischen Einfluß in Neapel die Katakombe von S. Gennaro dei poveri. Um 200 ist dann die römisch-christliche Kunst nach Karthago übergesprungen, Tertullian kennt und bekämpft das Bild des sog. Guten Hirten, während Klemens von Alexandrien noch keine christlichen Typen kannte (hätte er solche gekannt, so würde er nicht christlich deutbare heidnische zu Siegeln empfohlen haben, sondern die christlichen).

Jene Übernahme der Kallistkatakombe in die kirchliche Verwaltung mag den Anstoß gegeben haben zu dem epochemachenden Schritt des römischen Bischofs, etwa des Zephy-

---

[4]) Zum Beispiel könnte man fragen, wie die Datierung des Verstorbenen im Typus des Noah Wilp. S. 66, 131, 347, Taf. 16 sih verträge mit Rodenwaldt, Röm. Mitt. XXXVI/VII 100 erste Zeile. — An Wilperts Publikation war, abges hen von der befangenen Interpretation, zweierlei zu rügen: Daß sie die Malereien aller Zoemeterien in eineeinzige zeitliche Reihe zusammen warf, was kein richtiges Bild der Entwicklung gibt, und daß sie nur die Malereien behandelte, nicht zuvor das für die Datierung grundlegende Bauliche (das Wenige, was W. mitteilt, ist unzureichend; zu fordern ist eine methodische Publikation der einzelnen Katakomben für Bau und Ausstattung. Vgl. meine Christl. Antike I, 141 f.).

[5]) Der Bilderfeind Eusebius glaubte sich zu Paneas vor ein Christusbild gestellt; er konnte sich das Befremdende nur psychologisch erklären: heidnischer Brauch habe in der Stifterin nachgewirkt, Hist. eccl. VII 18. Wilpert, Strena Buliciana 1924, 295, hält die Statue, die am römischen Sarkophag Lat. nr. 174 kopiert sei, für ein gleichzeitiges nach dem Leben angefertigtes Porträt des Jesus (!), aufgetragen aber nicht von der Blutflüssigen, sondern von der Kananäerin, die Heidin war. Ohne es zu sagen, aber tatsächich adoptiert Wilpert, der Bilderfreund, die Erklärung des Entstehens einer christlichen Kunst aus dem helidnischen Brauch.

rinus oder seines Nachfolgers Kallistus, mit der urchristlichen Bilderscheu brechend ein erstes Gemälde des Christus in seine Kirche einzuführen, den »zu seinem Evangelium aufrufenden Herrn«, nicht wie bisher dargestellt in Sinnbild, sondern in seiner eigentlichen Gestalt, wie man ihn sich vorstellte [6]. Durch diesen von der Reichshauptstadtgemeinde gewagten Bruch mit der christlichen Tradition mochten sich die Alten, die Bilderfeinde, für den Augenblick auf den Mund geschlagen fühlen. Wir müssen auch annehmen, daß der Vorgang mit der Zeit Nachfolge fand; so in Spanien, vielleicht gegen die Jahrhundertwende. Einen solchen Anlaß muß die Synode von Elvira zu ihrem Kanon 36 gehabt haben, Gemälde sollten in der Kirche nicht sein, damit nicht was verehrt und angebetet wird, an den Wänden abgemalt werde [7]. Dies Verbot trifft genau das römische Wandgemälde mit Darstellung des kultisch verehrten Christus.

Mit dem Gemälde des »aufrufenden Herrn« und seiner Herübernahme in die Gruftmalerei (W. 40, 2) haben wir einen Fixpunkt für die Datierung der Katakombenmalereien gewonnen.

Indem an der stadtrömischen Apsiswölbung das repräsentative Gemälde des himmlischen Christus erstand — als Anfang einer rasch sich entfaltenden Kirchenmalerei — hat die Antike, und zwar die heidnische, eine ihrer bedeutsamsten Revindikationen vollzogen: nun durfte zunächst die antike religiöse Malerei wieder Besitz ergreifen von den Wänden sakraler Gebäude, die bald auch den Tempelcharakter annehmen, stabile Altartische u. Altäre umschließen sollten. Diese Ethnisierung oder Paganisierung war in der Tat nicht aufzuhalten. Noch im dritten Jahrhundert, nicht im vierten, »umgab sich der Christus mit seinen Würdenträgern«, der »aufrufende« mit Paulus und Petrus, der mit ihm gleichzeitig geschaffene »thronende« mit den Zwölfen, unter denen wiederum Paulus u. Petrus die Ehrenplätze einnahmen, in dieser Rangfolge. Paulus und Petrus, das römische Heroenpaar, dieselben den Zwölf eingereiht, an ihrer Spitze Paulus — Paulus unter den Zwölf! — das sind die römischen Zwölf. Womit dann der römische Ursprung der Kirchenmalerei besiegelt ist.

Das vierte Jahrhundert baute die zwei Kompositionen aus; den »aufrufenden Herrn« aber deutete es, Kirchenvätern folgend, um in einen Gesetzgeber, einen neuen Moses (das Evangelium in seiner Linken erhielt jetzt die Aufschrift *Dominus legem dat*). Seit dem fünften Jahrhundert erlebte die nun im Ganzen christianisierte Antike einen Stilwandel, den man in seiner Vorbereitung und in seinem Verlauf gut verfolgt an den Denkmälern des »aufrufenden Herrn«, anfangend mit den in gleichzeitigen Nachbildungen vorliegenden Fresken des dritten und den leidlich erhaltenen Mosaiken der folgenden Jahrhunderte; von S. Constanza im vierten führen sie über Kosmas und Damian (im sechsten) hin zu den Ölgötzen des neunten in S. Prassede, S. Cecilia u. S. Marco zu Rom. Sechshundert Jahre hatte der führende Typus der römischen Apsismalerei sich erhalten, alle Wandlungen des Stils hindurch [8].

Dabei aber verweilen wir nicht; hier galt es nur, der neuesten Verkennung der Katakombenmalerei entgegenzutreten. Alle Versuche, im Künstlerischen der antiken Heidenkunst

---

6) Zur Entdeckung der Kirchenmalerei des 3. Jahrhunderts vgl. meine »Frühchristliche Kunst«, München 1920, 15 ff.; zur Weiterentwickelung ebenda 25 ff., 36 ff. Vgl. ferner meine Aufsätze »Probleme der christl. Antike«, N. Jahrbücher des klassischen Altertums 1920, 32 f. u. »Das Werden christlicher Kunst II« in diesem Heft des Repertoriums.

7) Hugo Koch, Die altchristl. Bilderfrage nach den literarischen Quellen (Forsch. z. Religion u. Lit. des AT. u. NT. 1917) 40 Anm. setzt die Synode in die Zeit nach 305 an.

8) Vgl. meine Aufsätze »Mosaiken römischer Apsiden«, Zeitschr. f. Kirchengesch. 1918, 273—298; »Probleme d. christl. Antike« 33 ff.

und der antiken Christenkunst Gegensätze zu konstruieren, sind totgeboren. Davon zu schweigen, daß durch die vom Verf. nicht beachteten Ausführungen meiner Christl. Antike I (1906) sein Aufsatz schon im Manuskript antiquiert war. *Ludwig v. Sybel.*

Heinrich Ehl. Die ottonische Kölner Buchmalerei, Bonn u. Leipzig 1922 (Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, herausgeg. von Eugen Lüthgen, Bd. IV).

In diesem Buch ist ein immer wiederkehrendes Axiom das von der »logischen Entwicklung« der mittelalterlichen Kunst. Dem Verfasser erscheint dieser Glaubenssatz so selbstverständlich und über aller Skepsis erhaben, daß er gar nicht auf den Gedanken einer Kritik oder Rechtfertigung dieser Entwicklungslogik kommt. Leider dient sie gewöhnlich als Begründung für die Behauptung von Datierungen und Zusammenhängen, für die Ehl aus den Objekten selbst beweisende Indizien nicht zu gewinnen vermochte. Es wird dann deutlich, daß dieses Credo hier ein Notbehelf ist: nichts als ein einfaches Mittel, in einen Materialkreis die Logik hineinzutragen, die zu einer bestimmten Konstruktion der Gesamtentwicklung paßt, indem die Denkmäler den Forderungen dieser Konstruktion entsprechend geordnet werden. Zum Beispiel wird S. 164—166 die Möglichkeit des gleichzeitigen Nebeneinanders von verschiedenen Ateliers und Stiltendenzen in Köln erörtert und mit Hülfe dieser »Logik« die Entscheidung leicht herbeigeführt, ohne daß weitere Bemühungen nötig sind; dort steht der charakteristische Satz: »Ein wahlloses und blindes Zugreifen bald nach diesem, bald nach jenem Muster schließt sich durch die Gesetzmäßigkeit und methodischen Arbeitszwang aus, den wir genügend beobachten konnten, und kann nicht Gegenstand einer Untersuchung sein, die in den gegebenen Erscheinungen den Sinn und nicht den Unsinn und die Willkür festzustellen unternommen ist.« Man begegnet anderen Beispielen auf den Seiten 40, 48, 73, 161, 192.

Besondere Nutzanwendung findet das gleiche Axiom an einigen Stellen, wo von Außen wirkende Einflüsse auf die Kölner Schule erörtert werden. So heißt es bei der Besprechung der Art des Einflusses der Echternacher Schule auf eine Kölner Handschrift: »Grundsätzlich ist endlich noch einmal hervorzuheben, daß die Entwicklungen in der frühmittelalterlichen Kunst so wenig wie in einer individuell erkennbaren sprunghaft und willkürlich an ein einzelnes Objekt anknüpfen, sondern stets innerlich logisch und konsequent verlaufen. Es sind die Gesamtbestrebungen, das künstlerische Programm einer Schule, die Einfluß auf eine andere gewinnen, nicht versprengte Einzelstücke . . . Von dieser prinzipiellen methodischen Erkenntnis muß man ausgehen, wenn man die wirklichen Zusammenhänge einer Schulentwicklung erkennen will.« (S. 161). Es scheint, daß der Verf. sich an der Formulierung derartiger allgemeiner Behauptungen berauscht. Anders ist es nicht zu erklären, daß er gelegentlich die isolierte Einwirkung bestimmter Einzelvorbilder selbst annimmt oder gar glaubt feststellen zu können. Gewiß ist, daß diese »prinzipielle methodische Erkenntnis« allein durch die bereits in ihrer Entstehung und Entwicklung untersuchten Schulen der ottonischen Zeit gründlich widerlegt wird. Der Hinweis auf Regensburg wird genügen.

Ähnlich unheilvoll wie diese Grundtheorien über die Art mittelalterlichen Kunstschaffens wirkt auf die ganze Untersuchung ein Vorurteil über die Kölner Malerei, daß wie ein roter Faden durch die Darstellung sich hinzieht. Ihr besonderes Kennzeichen soll der Eklektizismus sein: »Die Kölner Buchmalerei ist eben ein Schulfall des eklektischen Prinzips im Kunstschaffen und kann daher in ihrer historischen Entwicklung nur durch das be-

ständige Beobachten der für sie maßgebenden auswärtigen Schulen verfolgt werden« (S. 290); »Kölnischer Stil ist eben Eklektizismus und kann als solcher nur in einer Betrachtung nach streng historisch-kritischer Methode erkannt und dargestellt werden« (S. 297; vgl. S. 45, 69, 99, 164, 191, 215). Offenbar steht es mit diesem Wort ähnlich, wie mit den »prinzipiellen methodischen Erkenntnissen«. Es wird unüberlegt gebraucht und nicht einen Augenblick erwogen, ob das, was als Kölnischer Eklektizismus bezeichnet wird, wirklich für diese Materialgruppe charakteristisch, und die Anwendung des Wortes hier überhaupt berechtigt ist. Das Vorurteil verhindert aber jede unbefangene Beobachtung und Wertung der Denkmäler; einzig und allein in der farbigen Haltung, der Ehl anerkennenswerte Aufmerksamkeit gewidmet hat, wird ein selbständiger Charakter der Kölner Schule bis zu einem gewissen Grade zugegeben. Dafür schafft dieses Vorurteil die Voraussetzung für eine Betrachtung unter den sogenannten großen Gesichtspunkten, an denen es in diesem Buch nicht mangelt.

Dem Verfasser erscheint es überhaupt als »grundsätzlicher Fehler . . . ., das Kunstschaffen der vorromanischen Periode statt in den großen Zusammenhängen der allgemeinen europäischen Entwicklung bei den einzelnen Lokalerscheinungen aufzusuchen« (S. 202) Wenn diese aber auch noch den Stempel des Eklektizismus tragen, wie es eben in der Kölner Schule nach seiner Meinung der Fall ist, dann ist das Feld frei für Streifzüge aus der Enge des besonderen Materialkreises hinaus in lockendere Fernen. Ehl schwelgt denn auch in »großen Zusammenhängen«. Er stellt einer südwestdeutschen Kunst (unter der, an die Gruppe der Adahandschrift anschließend, die Schulen von Trier, Echternach, Reichenau verstanden werden) als einem »auf die ausdrucksvolle Fläche und Linie und die Harmonie reiner, lichter Farben ausgehenden Stil« (S. 66), die niederrheinische Malerei gegenüber, die sich »im Anschluß und im engsten Einvernehmen mit der nordfranzösischen Kunst der Renaissanceschulen« (S. 11) entwickelt habe und »als letzter Ausläufer jenes in den karolingischen Renaissanceschulen gepflegten illusionistischen Stiles» (S. 67) zu betrachten sei. In Köln stoßen die Einflüsse aus diesen beiden antipodischen Kunstkreisen aufeinander: »In Köln treffen sich der Südwesten Deutschlands mit dem Nordosten Frankreichs und gehen eine Vermählung mit byzantinisch-italienischen Anregungen ein« (S. 129). Das ist die grundlegende These, die unermüdlich wiederholt wird. Aus dem Wechselspiel der von Süden und Westen wirkenden Einflüsse sucht Ehl das Wesen der Kölner Malerei und ihre Geschichte zu erklären. So werden beispielsweise bei den beiden reichsten Kölner Handschriften, dem Pariser Gereonsakramentar und dem Hitdakodex, aus der südwestdeutschen Kunst abgeleitet: »die Ikonographie wie die Komposition der Szenenbilder«, die, auf byzantinisch-italienischer Grundlage beruhend, über Reichenau von Montecassino herkommen, wo »die Wiege der Ikonographie des christlichen Abendlandes für das ganze zweite Jahrtausend gestanden hat« (S. 129); auf die nordfranzösisch-karolingische Kunst wird dagegen »der Stil des Figurenkanons« zurückgeführt (S. 137). Der Einfluß aus Nordfrankreich ist gleichzeitig der Vermittler des byzantinischen Elementes; nur durch das Medium der karolingischen Kunst, und zwar in erster Linie durch dis Schule von Reims und die sog. »Corbie-Gruppe«, wirkt Byzantinisches auf Köln (S. 11, 73, 77, 138, 201). Doch wird an anderen Stellen des Buches in bestimmten Einzelfällen, wie der farbigen Behandlung des Gereonsakramentars und ikonographischen Eigentümlichkeiten des Hitdacodex, wie es scheint, mit direkter Berührung durch irgendwelche byzantinische Vorbilder gerechnet (S. 59, 60, 115, 133).

Die Einflüsse der südwestdeutschen Kunst gehen bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts von der (Trierer) Gruppe des Registrum Gregorii aus; ein direktes Schulverhältnis wird dabei abgelehnt, die Einflüsse »betreffen niemals den entwicklungsgeschichtlichen Kern, sondern

haften fast unverstanden an Äußerlichkeiten« (S. 67). In der Folgezeit wächst die Abhängigkeit Kölns vom Südwesten und führt auch in Technik und Stil zu »Nachahmungen ziemlich genau bestimmbarer Einzelvorbilder», die nun in Werken aus Echternach und der Reichenauer Hauptschule selbst zu suchen sind (S. 170, 191). Die Kölner Kunst des beginnenden 12. Jahrhunderts wird charakterisiert als »ein neuer Kompromiß, bei dem die überlieferte ottonische Ikonographie und sogar die Technik durch ein Zurückgehen auf den Stil des Lyskirchner Evangeliars (das S. 190 »frühestens um 1100» datiert wird!) sich mit den neuen Anregungen verbindet, die von der Emailkunst und der Maas her ihren Ausgang nehmen« (S. 221). Bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts verfolgt Ehl die Kölner Schule, bis zur Brüsseler Königschronik, in deren Bildern ihm »noch der Zusammenhang mit der älteren Kölner Tradition durchaus erkennbar« erscheint.

Ich habe mich bemüht, aus dem wirren Durcheinander dieses wortreichen, in Aufbau, Gedanken und Ausdrücken höchst unklaren Buches die leitenden Ideen herauszuheben und möglichst mit den eigenen Worten des Verfassers wiederzugeben. Es mischt sich in diesen Thesen einiges Richtige und viel Falsches, wobei auch das Richtige noch schief oder undeutlich gesehen ist. Das im einzelnen auszuführen und zu begründen, ist unmöglich; es würde eine kleine Geschichte der Malerei unter dem karolingischen, dem sächsischen und dem fränkischen Hause ergeben. Ich begnüge mich damit, in einem Fall zu zeigen, in welcher Weise Ehl ein einzelnes Denkmal seines Materialkreises in diese »großen Zusammenhänge der allgemeinen europäischen Stilentwicklung« einordnet.

Es handelt sich um eines der Hauptwerke der Kölner Schule, das aus dem Schatz von St. Gereon stammende Evangeliar des Stadtarchivs in Köln. Im Gegensatz zur Majestasdarstellung, in der er einen »wenigstens mittelbaren südwestlichen Einfluß« sieht, glaubt Ehl in den Evangelistenbildern der Handschrift, und besonders in dem farbig von den übrigen abweichenden Markus, »die Herrschaft der nordfranzösischen Kunstkreise« nachweisen zu können. Als Vergleichsmaterial dienen die beiden »eng verwandten« Brüsseler Evangeliare II, 175 und 18383, von denen letzteres aus St. Laurent in Lüttich stammt. Ergebnis des Vergleichs: »Wenn irgendwo in der gesamten Kunst des 11. Jahrhunderts Evangelisten von einem dem Kölner Typus verwandten Gehalte zu finden sind, so sind es diese Darstellungen der Maashandschriften« (S. 89). Eine kurze Betrachtung der Ornamentik und die allgemeine Erwägung, daß die Klöster der Maas erst im Laufe des 11. Jahrhunderts eine erneute Bedeutung erhalten, begründen eine Datierung der beiden Brüsseler Handschriften in die 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts. »Wenn nun andrerseits der Markus des Gereonevangeliars von der Welle jener an der Maas um die Mitte des Jahrhunderts sich Geltung verschaffenden Schule der Prachtcodices eine Anregung verspüren läßt, so ist das ein indirekter Beweis für seine Entstehung etwa im 4. Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts« (S. 92).

Zu dieser Beweisführung ist zu bemerken: die beiden Brüsseler Evangeliare sind stilistisch und ikonographisch vollständig verschieden voneinander (Ehls Abbildungen führen durch falsche Bezeichnung irre; Abb. 28, 29, 31, 32 sind aus II. 175, nur Abb. 30 aus 18383!) [1]; das Evangeliar II. 175 ist denn auch nach der Auszeichnung von Remigius, Germanus, Vedastus und Bavo im Comes vermutlich flandrisch und außerdem mit der von Boinet im Bulletin archéologique 1904 veröffentlichten Vita s. Audomari in Saint-Omer (Bibl. no. 698, um 1100) nahe verwandt. Eine genauere Datierung des anderen Evangeliars zu geben, ist unmöglich, solange wir nicht mehr von der Lütticher Buchmalerei wissen. Von allen Überein-

---

[1]) Auch Abb. 94 ist falsch bezeichnet und nicht aus Stadtarchiv 312a, sondern aus London Harl. 2889.

stimmungen, die auf S. 88—89 zwischen den Evangelisten dieser beiden Handschriften einerseits und denen in verschiedenen Kölner Handschriften andrerseits festgestellt werden, erweist sich die große Mehrzahl bei Nachprüfung als Phantasie des Verfassers, der Rest ist so allgemeiner Natur, daß man auf Grund solcher Übereinstimmungen die seltsamsten Schulzusammenhänge konstruieren könnte. Damit ist also sowohl die für das Gereon-evangeliar gewonnene Datierung hinfällig, wie auch, wenigstens zunächst für diesen Material-kreis, die behauptete Beziehung zwischen Köln und Maas.

Leider ist dieses Beispiel sehr bezeichnend für Ehls Verfahren durch das ganze Buch hindurch. Wo man in das Material hineinfaßt und die Behauptungen nachprüft, da löst sich einem Alles unter den Händen in Schaum auf. Die Beziehungen zwischen Gereonsakramentar einerseits, dem Registrum Gregorii und der südwestlichen Ikonographie andrerseits (S. 63 bis 72) hängen ebenso in der Luft, wie die kühne These, daß »die Kölner Szenenkompositionen (des Hitdaevangeliars) auf Vorlagen zurückgehen, die gerade von den Wandbildern der Reichenau entnommen sind« (S. 136). Durchweg ist das, was an Beweisen für stilistische und ikonographische Zusammenhänge angeführt wird, so ungenügend — teils weil die angeblichen Verwandtschaften überhaupt nicht vorhanden sind, teils weil dem Verfasser der Überblick fehlt, um zwischen typischen und besonderen Merkmalen scheiden zu können —, daß immer wieder die in ihrem Wert bereits charakterisierten Axiome und Entwicklungstheorien an die Stelle einer aus dem Material geschöpften Beweisführung treten müssen.

Bei dieser Sachlage ist es selbstverständlich, daß der Gewinn für Klärung der Fragen nach Entstehung und Entwicklung der Schule, für eine verläßliche, auf objektiven Kriterien beruhende Reihung und Ordnung der Denkmäler, für eine Erkenntnis der wesentlichen, in ihrer Eigenart bei manchen Handschriftengruppen so rätselhaften und das Interesse reizenden Stilfaktoren gleich Null ist. Weniges nur ist zu verwerten für eine neue Bearbeitung des gleichen Themas, die dringend erforderlich ist. Ein paar ergänzende Hinweise aus gelegentlichen Notizen, die Ehls Nachfolger nützlich sein können, mögen hier angefügt werden.

Ehl hat die kurze, klare, freilich mit beschränktem Material arbeitende Veröffentlichung des Abdinghofer Evangeliars durch E. F. Bange in den Amtl. Berichten der preuß. Kunsts. XLII, 1920—21, S. 96—101 übersehen, wie auch andere wichtige, außerhalb der Kunstgeschichte liegende Literatur, z. B. Paul Lehmanns schönen Aufsatz im Zentralbl. f. Bibliothekswesen XXV, 1908, S. 153, in dem Deckers Angaben über die Entstehung der Kölner Bibliothek als Phantasie erwiesen werden (vgl. Ehl. S. 15). Nach Aufnahmen, die ich durch die Güte von P. Dr. C. Mohlberg in Maria Laach kennenlernte, liegt ein sehr wichtiges Kölner Sakramentar mit Initialseiten, Majestas- und Cruzifixusbildern, ein Mittelglied zwischen der — um Ehls nicht glückliche Bezeichnungen zu verwenden — malerischen und der dekorativen Gruppe, in der Warschauer Bibliothek. Ein Evangeliar s. XI mit Canones und Evangelistenbildern, das auf den Zusammenhang mit Köln geprüft werden müßte, befindet sich bei den Dominikanern in Nijmegen (s. Dr. J. Sassen, De Nijmeegsche Evangeliecodex, Van onzen Tyd, Sept. 1909). Übersehen hat Ehl das als fester Punkt in der Kölner Stilgeschichte und durch seine Qualität hervorragende Fragment einer Miniaturhandschrift, die für den Abt Alban von Groß St. Martin († 1138) geschrieben wurde (v. Sallet, Bonner Jahrb. 81. 1886, S. 163) und die etwas jüngere, ebenfalls für Groß St. Martin geschriebene Bedahandschrift der Leipziger Stadtbibliothek (Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen, 1906, S. 43—45).

Auf die Richtigstellung von Flüchtigkeiten, Fehldatierungen, Unklarheiten und die Ergänzung der von Ehl über die einzelnen Denkmäler gemachten Angaben mich einzulassen,

muß ich mir versagen. Es wäre nicht leicht ein Ende zu finden. Dagegen muß ich noch warnend auf einige Stellen des Buches hinweisen, in denen die schönste Romanromantik zu ranken beginnt. Man sehe, wie auf S. 53 die Erwähnung des hg. Lubenz im Kalendar des Gereonsakramentars auf die Vermutung führt, daß »ein gewisser Lubenz« sein Stifter sei, und auf S. 109 diese Vermutung zur Wahrscheinlichkeit und der »gewisse Lubenz« zum »westfälischen Kanoniker» geworden ist, weil Beziehungen zwischen Köln und Westfalen nachgewiesen werden sollen. Man lese auf S. 178, wie Ehls Phantasie eine herrliche Erklärung dafür zu finden weiß, daß eine Kölner Handschrift in die Bamberger Dombibliothek gelangte. Man vergleiche endlich, wie einmal (S. 74) das »ganz ungewöhnlich zerknirschte Widmungsbild« im Evergerkodex mit der tiefen Einwirkung des Todes »dieser fremdländischen Majestät (Theophanu) auf den jähen und leidenschaftlichen Kölner Erzbischof«, das andere Mal aber (S. 128) »mit den chiliastischen Ideen der Zeit vom Weltuntergang um 1000« in Verbindung gebracht wird. Man findet noch mehr dergleichen, aber das Angeführte mag genügen.

Ehl hat sich an eines der schwierigsten Kapitel der deutschen Malerei des frühen Mittelalters gewagt. Man wird von vornherein zu nachsichtigster Beurteilung geneigt sein, wenn man das behandelte Material und seine Probleme kennt. Ich habe mich sehr widerstrebend zu dieser Kritik entschlossen. Aber das, was hier durch Nichtachtung oder Unkenntnis der allgemeinen Grundsätze wissenschaftlicher Forschung und der speziellen Methoden, die seit 30 Jahren für die mittelalterliche Miniaturenforschung erarbeitet und erprobt sind, an Leerarbeit vergeudet ist, schien eine ausführliche Besprechung des Buches zur Pflicht zu machen — vor allem, um eindringlichst zu warnen!

In diesem Buche sind die Theorien das Primäre. Ihnen hat sich die Beobachtung zu fügen und mit ihr das ganze Denkmälermaterial und die Entwicklung der behandelten Schule. An die Stelle einer Forschung, die in Wesen und Kern der Objekte eindringt und mit Hülfe der auf diesem Wege gewonnenen Kriterien für Datierungen und Zusammenhänge der Denkmäler untereinander das Gesamtbild der Schule entstehen läßt, tritt das umgekehrte Verfahren, das von einer Reihe von unhaltbaren Axiomen über mittelalterliches Kunstschaffen überhaupt, von einer phantastischen Konstruktion der Gesamtentwicklung und von einem Vorurteil über das Wesen der untersuchten Denkmälergruppe im besonderen ausgeht. Das kann nie fördernde Forschung ergeben, am allerwenigsten auf dem Gebiet der Kunst des frühen Mittelalters, in deren Geschichte wir eben erst hier und da ein wenig tieferen Einblick gewinnen.

Ich möchte nicht mißverstanden werden. Wir besitzen nur einen ganz geringen Bruchteil der frühmittelalterlichen künstlerischen Produktion. In das erhaltene Material Ordnung und Zusammenhang zu bringen, ist vielfach nicht ohne Ergänzung des Verlorenen, ist nicht ohne auf das Ganze gerichtete Zusammenfassung, ist nicht ohne Phantasie möglich. Aber diese Phantasie muß die wissenschaftliche sein, die man Intuition nennt, die auf dem eindringlichen Erfassen der erhaltenen Denkmäler und dem Sinne für historische Zusammenhänge beruht, der nur durch strengste Schulung aus einer ursprünglichen Veranlagung sich entwickelt. Sonst wird aus dem Licht, das uns durch das Chaos der ungeordneten Objekte einen gangbaren Pfad weisen kann, ein Irrlicht, das rettungslos ins Gestrüpp führt.

Wer aber ein Erstlingsbuch schreibt, sollte sich nicht scheuen, einstweilen bescheiden mit Hacke und Schaufel ein begrenztes Stück Weg zu bereiten — sich selbst und der Wissenschaft zum fördernden Gewinn. *Köhler.*

Max Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken (1550—1780). Verlag für praktische Kunstwissenschaft F. Schmidt München-Berlin-Leipzig 1921. 273. S. 105 Tafeln u. 90 Textbilder.

Deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts ist von uns durch eine innere Hinneigung und durch die Forschung vor allem des letzten Jahrzehnts als ein neuer Höhepunkt unseres völkischen Kunstschaffens erkannt worden. Auch ihre europäische Bedeutung ist nicht zweifelhaft. Denn besonders der Kirchenbau hat letzte, anderswo nicht erreichte Gestaltungen barocken Stilwillens gezeitigt. Deshalb muß ein Buch, das erstmals den gesamten katholischen nachmittelalterlichen Kirchenbau in einem Kernland seines Wachstums behandelt, eine ernste Beachtung finden, zumal wenn die Untersuchung mit der Tiefe und Kenntnis geführt und die Fülle des Stoffes in einer so glänzenden Sprache dargeboten wird, wie im vorliegenden Fall.

Die zeitlich räumliche Begrenzung konnte nicht anders gewählt werden. Die Blüte des 18. Jahrhunderts mußte in ihrem Wachstum von der Wurzel her und in ihren zuströmenden Lebenssäften betrachtet werden. Diesen Unterbau hat nun Hauttmann breit tragkräftig angelegt als eine Verbindung von Quer- und Längsschnitten, die die vielgestaltige schwer überschaubare deutsche nachmittelalterliche Kunstentwicklung über den Kirchenbau hinaus in klare Bahn bringt. Die Querteilung beruht auf Wölfflinscher Theorie und sichtet in eine Frühstufe (1580—1650) mit dem Charakteristikum des Keimhaften-Ungeklärten, eine Hochstufe (1650—1720) als die Zeit reinster, klarster Ausprägung und die Spätstufe (1720—1780) mit der Verschmelzung der Gegensätze und der Vergeistigung der Form. Auf der Spätstufe als der Erfüllung liegt in unserem Falle der Nachdruck. Die Gesetzlichkeit wird im einzelnen auch innerhalb der Stufe erkannt und verwendet. Sieben parallele Längsschnitte besehen daraufhin den Stoff von verschiedenen Standpunkten.

Bauaufgaben und Baugesinnung. St. Michael in München ist der monumentale Beginn und enthält als Repräsentant der Frühstufe wie eine Keimzelle die künftigen Möglichkeiten in sich geballt: Hofkirche, Grab- und Geschlechterkirche, Ordens- und Volkskirche. Die Hochstufe bringt den Einzeltypus zur reinen Ausprägung: die reine Ordenskirche (Obermarchtal 1686); die Volkswallfahrtskirche (Vilgertshofen 1687) mit derNeigungs ich unter Einfluß der Zweckgesinnung vom internationalen Kirchentypus stärker zu entfernen. Die Spätstufe verschmilzt die Typen zu reifen Lösungen, die zugleich subjektive Schöpfungen großer Meister sind (z.B. Vierzehnheiligen: Volkswallfahrts- u. Ordenskirche). Parallel läuft die Gesinnung, die zum Bau antreibt. Wilhelm V., Bauherr der Münchener Michaelskirche vermengt die Motive des Ruhms und der Frömmigkeit, während in der Hochstufe Ruhm (Abt Rehlingen von Wettenhausen) und die Frömmigkeit (Stiftung der Theatinerkirche in München, oder die Bautätigkeit des Achbergbauern) unvermischt auftreten. Die Spätstufe hinwiederum ballt diese Motive zu einem einheitlichen seelischen Komplex.

Baumeister und Bauherren. Die Neuzeit schafft den humanistischen Begriff des Architekten als eines wissenschaftlich bewußten Mannes gegenüber dem mittelalterlichen Handwerker. Die Architekten der Frühstufe sind nun entweder Kennerarchitekten (vornehme Leute, Äbte, Fürsten usw.: Wilhelm V.), Mathematiker (Rivius) und die eigentlichen Künstler, die sich wieder in die entwerfenden Dekoratöre (Bildhauer, Maler: Sustris, Robin) und die Werkmeister, die die alte Tradition forterben (Wolfg. Miller, Wolfg. Behringer) scheiden. Die Hochstufe sieht mit starkem südlichem Einfluß das Aufkommen der Werkmeisterfamilien. Aus diesen gehen am Ende der Stufe freie Künstler hervor: Franz Beer in Schwaben, Johann Dientzenhofer in Franken, Henrico Zucalli in Bayern. Der Boden ist nun bereitet. Aus einer neuen Tradition, die Fremdes und Einheimisches völlig verschmolzen

hat, erwachsen in der Spätstufe die großen Meisterindividualitäten. Aus dem Werkmeisterstand erhebt sich Joh. M. Fischer zur reifen Künstlerschaft und formt unter höfischem Einschlag die bayerische Tradition. Daneben die von H. vielleicht ein wenig unterschätzten Asam, und in Schwaben aus der Wessobrunner Stukatorengruppe wachsend, Dominikus Zimmermann, der intuitiv-triebhaft gestaltende, in dem Volkstum und Landschaft eigentümlich lebendig werden. Die Steigerung der Allerweltsgenies der Frühstufe zur klaren sicheren Bewußtheit ist B. Neumann, der Franke, ein wort- und weltgewandter Universitätslehrer, der keine Schwierigkeit kennende Techniker, der bewußte Raumschöpfer. Ist die Neumann forschung auch noch keineswegs abgeschlossen, so hatte Hauttmann keine Ursache an der Bedeutung Neumanns als Kirchenraumschöpfer zu rütteln.

Baulehre. Sie wird gegenüber der Willkür früherer Zeit zu einer Wissenschaft, steckt allerdings stofflich ganz in der Tradition: sie erklärt Vitruv an der Gotik und die Renaissance ist lediglich Zierform. Ihre Wichtigkeit ruht darin, daß sie ein Stadium des künstlerischen Schaffensprozesses selbst darstellt. Die Hochstufe mit Sturm und Sandrart hat die Gotik überwunden, steht mit Klarheit und Kritik auch den italienischen und antiken Vorbildern gegenüber und strebt nach dem schöpferischen Gestalten. In der Spätstufe fällt die Lehre mit dem großen Künstler zusammen: B. Neumann, der eigene Werke publiziert. In weiterer Literatur kündigt sich die Wandlung zur neuesten Zeit an. (Der weite Gesichtskreis des Fischer v. Erlach. Goethe.)

Bauzier. Hier erhebt sich die Betrachtung zu großer Fruchtbarkeit und Weite des Ausblicks. Die Wichtigkeit des Ornamentes für die deutsche Kunst weit über das bloß dekorierende hinaus wird hervorgehoben als eines unendlich beweglichen Ausdrucksmittels für die inneren Sröme. So ist das Ornament andrerseits für den Forscher sehr aussagend und H. zieht hier auch Grundrisse für die umfassende Kunstgeschichte der Epoche. Die Übersicht über die Ornamentkünstler leitet das Kapitel ein, sinnvoll schließt die Graphik an, worauf die Darstellung der erhaltenen Werke folgt. Die Fülle der Erscheinungen ist dabei gebändigt durch die Unterteilung der großen Stufen in je drei von der gleichen Gesetzlichkeit beherrschten Phasen. Ziel- und Höhepunkt der reich verschlungenen Entwicklung ist das Rokokomuschelwerk, welches Süddeutschland als eine Neuschöpfung der internationalen Ornamentik hinzufügt. Parallelerscheinungen zu diesem sind das spätgotische Flammwerk zu Beginn und das Ohrmuschelwerk in der Mitte der Epoche. Das erstere ist ein Ergebnis mittelalterlicher Spätstufe, die sich überdeckt mit der Frühstufe einer neuen Entwicklung, die dann ihrerseits in drei Phasen als Endergebnis das Ohrmuschelwerk zeitigt. Diese Entwicklung ist im wesentlichen eine westniederdeutsche, im Gegensatz zur süddeutschen (bayrisch-schwäbischen), die im Rokokomuschelwerk gipfelt. Das Verhältnis des Ornamentstiches und der übrigen Künste ist das gesetzmäßig gleiche zu beiden Reihen. Beidemale springen die übrigen Künste am gleichen Punkt auf und erblühen zur Selbständigkeit. Und diese beiden Reihen stehen nicht unabhängig nebeneinander, sondern die süddeutsche nimmt die Bestrebung der west-niederdeutschen auf und führt sie unter glücklichen Allgemeinumständen zur Erfüllung. Eine stärkere Betonung dieser letzten von H. wohl angeführten Tatsache wäre wünschenswert gewesen, ebenso wie sich der unmittelbare formale Stilgehalt des Ornaments und auf Grund dessen die Beziehungen zur Allgemeinkunst stärker ausdeuten ließen.

Die Raumarten. Das Raumproblem nimmt selbstverständlich den größten Platz in den Erörterungen des Buches ein, ist aber an sich den übrigen Kapiteln gleichgestellt, obwohl sich hier das Zentralproblem auftut, aus dem die übrigen Formen ihre Lebensrichtung erhalten. — Die neue Zeit wächst aus alter Tradition. Die überkommene heimische

Bauweise muß die antiken Vorbilder ins Werk setzen. So ist die Würzburger Universitätskirche mittelalterliche Raumgestaltung (Freistützenanlage) in neuzeitlichem Gewande, ebenso wächst die Münchener Michaelskirche aus einheimisch technischer Tradition und schuf das neue wichtige Schema der Wandpfeilerkirche, das in der Dillinger Jesuitenkirche fortgebildet und um den künftighin bedeutsamen Hallenchor erweitert wird. Die Neuburger Hofkirche dagegen schließt aus künstlerischem und religiösen Gegensatz zu St. Michael wie Würzburg ans Freistützensystem an. Doch ist die Raumauffassung (der flächig begrenzte Block) allseitig die gleiche. Sie ist am Ende der Stufe in Auflösung begriffen. In der Hochstufe fließt ein neuer kräftiger Schuß italienischen Blutes zu; die Basilika dringt ein: in Kempten nach Renaissancevorbild, ohne Querschiff. Dies bringen die Karmeliter der Entwicklung zu. Dann kommt die unmittelbare Übertragung italienischen Barocks durch Italiener: Stift Haug in Würzburg, Dom zu Passau, Theatinerkirche München. In der gleichen Zeit arbeitet Schwaben in prachtvoller Folgerichtigkeit an der Überkommenschaft der Frühstufe weiter, der Wandpfeilerkirche. Das Dillinger Aufrißschema erscheint in der Kollegskirche Solothurn um das überbrückte Querschiff bereichert. In Obermarchtal ist der Typus der Stufe ausgebildet, der plastisch durchgeknetete Raum erreicht (1686), worauf in Weißenau (1717) eine Tendenz auf rhythmische Zentralisierung und Auflösung des reinen Wandpfeilersystems kommt, was beides in Weingarten eine weitgehende Formung erfährt: Verschmelzung von Zentral- und Langraum, Zwischenglied zwischen Frei- und Wandpfeilersystem. Der schwäbische Anschluß an die große Allgemeinentwicklung ist hiermit erreicht. In Franken wächst keine so bodenständige, folgerichtige Entwicklung. Viele Einflüsse kreuzen sich und alle Raumarten sind vorhanden. In St. Martin in Bamberg das Wandpfeilersystem, das in Banz unter böhmischen Einfluß eine äußerst bemerkenswerte innere Fortbildung zur Zentralisierung erlebt, in Walldürn die Basilika, diese rhythmisch und zentralistisch fortgebildet im Dom zu Fulda; die Freipfeilerhalle in Schöntal, in Großkomburg mit Zentraltendenz, die sich in St. Peter-Würzburg zur Elliptisierung steigert. Diese Vielseitigkeit und Unbeschwertheit von lokaler Bindung gibt Franken gute Vorbedingung für die nächste Stufe. In Bayern knüpfen die fremden muratori an die heimische Wandpfeilerkirche an, ohne sie wesentlich vorwärtszubringen, erst Viscardi läßt, schon fast ein Nachzügler, 1718 die neuen Tendenzen in Fürstenfeld zu Wort kommen. Dagegen führt Bayern im Zentralbau. Von Anfang an nimmt aber der Zentralbau (Maria Birnbaum, Vilgertshofen) starke Längstenrenz an. Viscardi bringt dann im Aufriß (Freystadt) einen wichtigen Fortschritt. Auflockedung der Wand durch Anwendung des Wandpfeilersystems (Durchbrechung der Diagonalseiten), wofür die Spätstufe sehr dankbar ist. Die Gleichberechtigung mit dem Auslande ist nun erreicht, eine neue heimische Tradition entstanden, weiterhin zuströmende Einflüsse werden mühelos aufgenommen. So bringt nun die Spätstufe die Erfüllung in den großen Persönlichkeiten. Johann M. Fischer führt in einer Baugruppe, Dietramszell über Dießen (die neue Chorlösung !) in Zwiefalten das Wandpfeilersystem zu seiner Reife und fügt dies als deutsche Lösung dem internationalen Kreise zu: Chor und Querschiff, in sich zentralisiert; das Wandpfeilerschema ist Logenhaus geworden. Die ergiebigste Tätigkeit entfaltete Fischer aber auf dem Gebiete des Zentralbaues: das intressante St. Anna-München, das bedeutende klassische St. Michael-Berg am Laim und über die wichtigen Vorstufen: Franziskanerkirche-Ingolstadt und Aufhausen die größte Tat Fischers, Rott am Inn (1762), eine der Spitzenleistungen der Zeit. Unlösbare Verschmelzung zwischen Zentral- und Langbau aus der Reihe der Freipfeilerkirchen heraus unter Annäherung an das Wandpfeilersystem. Ottobeuren ist eine der Gemeinschaftslösungen jener Zeit, die von Fischer die letzte Gestaltung erfuhr, ohne daß dieser dem gewaltigen Bau bei aller Wirksam-

keit die letzte Stilreife verleihen konnte. Neben Fischer stehen die Asam mit ihren Hauptwerken Weltenburg und St. Nepomuk-München. Ihr rein architektonischer Charakter ist wechselnd und nicht aussschlaggebend, denn ihre Räume sind mit einem Komplex von Mitteln gestaltet, der über das rein Architektonische hinausgeht. Aber auch diese Räume sind starke Erfüllungen innersten Stilwollens in besonderer Form und aus zweifellos volkstümlichen Empfinden heraus. Dominikus Zimmermann baut mit einer instinktiven Sicherheit seine Entwicklung. Die Hauptpunkte sind das frühlinghafte Steinhausen, aus heimischer Tradition und starker Zwecklichkeit erwachsen und die Frauenkirche in Günzburg, die nun beide die Elemente enthalten, aus denen der Gipfel sprossen konnte: Wies. Es stellt wieder wie Rott die Annäherung des Freistützen- und Wandpfeilersystems, der Langhaus- und Zentralkirche gegeneinander dar und erzielt eine wundervolle Einheit bei starkem räumlichen Reichtum. Die deutsche Freistützenkirche erlebt hier ihre letzte Lösung, die von europäischem Werte ist. — Neumanns Werk ist umfangreich und international sehr verflochten. Aus dem ganzen Anregungskomplex, aus der reichen Werkerfahrung und persönlicher Raumschöpferkraft heraus gelingen Meisterwerke. Bauten reinerer Zentralität bzw. Longitudinalität stehen neben einer Gruppe verschmolzener Raumform (Etwashausen, Gaibach), die hinleitet zu den Meisterkirchen Vierzehnheiligen (1743) u. Neresheim (1745). In der ersteren ist die kreuzförmige Basilika (allerdings kaum mehr kenntlich) zu einem Endstadium gebracht, engverzahnte auf einem perspektivisch-geometrischem Prinzipe der Ähnlichkeit aufgebaute Raumgruppe, ein Schweben und Wogen mit dem Eindruck unbestimmter Unermeßlichkeit. Neresheim ist beruhigter und monumentaler weitergediehen. Alle in der deutschen Entwicklung vorhandenen Grund- und Aufrißformen verschmelzen zu einer neuen Einheit. Zugleich aber steht hier von Innen heraus der Klassizismus vor der Türe. — Auf die großen Leistungen folgt ein rascher Abklang. Was noch an bedeutenderem entsteht, erhält Leben aus dem Vorausgehenden z. B. Wiblingen von Neresheim, zugleich Weiterbildung in klassizistischer Richtung.

Die Mantelformen. Entsprechend dem Hauptgegensatz der Raumarten scheiden sich Freistütze und Wandpfeiler, die wesentlich als gewachsen bzw. gebildet erscheinen, worin sich ein völkischer Unterschied germanisch-romanisch ausspricht. Dieser Gegensatz lebt auch in der Bildung der Fenster und als Reihe und Rhythmus in der Gestaltung von Wand und Gewölbe. Dazu tritt noch die bekannte Gesetzlichkeit der Stufen (erst unentwickelt dann körperhaft klar, schließlich dynamisch unter Annäherung auch des Wandpfeilers an das Wachstumsprinzip). Der Außenbau steht stark hinter dem Innenbau zurück, doch ist er demselben Gesetz der Stufen unterworfen. Auch hier macht sich namentlich in den Fassaden der romanisch-germanische Gegensatz geltend, der in Vierzehnheiligen sich schließlich in einer Verschmelzung löst. Das Verhältnis zwischen Kirche und Kloster untersteht mehr dem romanischen Prinzip, während die Beziehung zwischen Wallfahrtskirche und ihrer Umgebung mehr dem germanischen Formempfinden anheimfällt. Doch bietet gerade die Spätstufe große Lösungen beider Art, für das Beherrschungsprinzip: Käpelle (Würzburg), Vierzehnheiligen, für das germanische die Verwachsung der Wieskirche mit ihrer umgebenden Natur.

Der Ausdruck. Die innere Geistigkeit der architektonischen Bewegung wird angedeutet. Die Frühstufe ist vorsinnlich. Sie macht erst den Schritt in die Sinnlichkeit hinein, wobei Einzelform und Raum sich nicht restlos in sie einhüllen; mittelalterliche Transzendenz ist noch im geheimen mächtig und webt auch in einem Raum wie St. Michael. Die Gegensätze stehen noch neben und untereinander. In der Hochstufe scheiden sie sich klar zur reinen sinnlichen Form, die allerdings keine erstklassigen Werke zu gestalten vermag, auf der einen Seite, während die Transzendenz im symbolischen Grundriß lebendig bleibt, wobei

die Form reiner Ausdruck ist und keinen sinnlichen Eigenwert besitzt. Doch diese Linie reinlicher Scheidung wird rasch überschritten und die Gegensätze schlagen wieder zusammen. Die Verschmelzung von Form und Ausdruck ist die Grundlage der Spätstufe. Raum und Form konzentrieren sich um den Menschen; sich vermenschlichend erleichtern sie ihm die Einfühlung und damit ist zugleich die Brücke zum Ausdruck geschlagen: unmittelbare Anschaulichkeit von Heilswahrheiten durch sinnliche Darstellung und geistiger Ausdruck des abstrakten Ornaments und der Architektur. Ergibt sich dadurch der charakterisierende Oberbegriff übersinnlich, so individualisieren sich natürlich die Meister. Johann M. Fischer konzentriert stark um den Menschen und weiß seinen Werken eine »Süße; einen Jubel und eine strahlende Heiterkeit zu verleihen, wie sie nirgends und niemals mehr erhört worden ist.« D. Zimmermanns Wieskirche hingegen verlangt das volle Aufgehen der Persönlichkeit in der räumlichen Alleinheit. Doch ist dies keine angreifende Forderung sondern ein gern gegebenes Glück, eine Selbstverständlichkeit wie hier alles selbstverständlich und vertraut ist, wo die Schranken zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Kunst und Natur gefallen scheinen. B. Neumann schließlich ist ein Spättypus der Renaissancemenschen mit dem Bestreben, der Welt durch Wissen habhaft zu werden. Sein Bauen ist nicht naiv sinnenfreudig wie bei Fischer oder intuitiv wie bei Zimmermann sondern sehr bewußt und zwecklich bestimmt. Aber doch senkt sich darüber das Unerklärliche, aus der künstlerischen Schöpferkraft Steigende: die überirdisch unendliche Bewegung des Raumes.

Dieses letzte Kapitel ist namentlich in dem Abschnitt über die großen Meister des 18. Jahrhunderts mit innerer Hingabe in prachtvoller Sprache geschrieben. Die Beziehung zwischen Darstellungsform und dem individuellen Menschentum des Künstlers ist tief erfaßt und dann auch wieder das gemeinsame Bindende, der Stil, angedeutet. Es liegt in der ganzen Anlage des Buches, daß dies letztere vielleicht nicht ganz zu dem Rechte und der Deutlichkeit kommt, die es verdiente. So ist wohl die Spätstufe als raumhaltig charakterisiert, allein das Raumproblem ist hier in so starker Weise das Kernproblem, daß von ihm aus die gesamte Formartung hätte erklärt werden können. Etwa so: Der Raum an sich, die reine Höhlung ist entsprechend der starken räumlichen Vorstellungskraft der Zeit, von einer ungewöhnlichen Kompliziertheit. Daraus ergibt sich für den naiven Beschauer die Unausscheidbarkeit der einzelnen Raumteile, d. h. die Anschauungseinheit. Damit ist ein Begriff ausgesprochen, der für die Charakterisierung dieser Kunst, die man schließlich doch Rokoko nennen könnte, von großer Fruchtbarkeit ist. Diese Einheit, die Spätstilen an sich, dem süddeutschen Rokoko aber in besonderer Stärke eignet, wird also zunächst rein architektonisch durch innigste Verschmelzung der Raumkompartimente angestrebt. Im Dienste der Einheit steht vor allem jene folgerichtige Entwicklung der verschiedenen Raumarten auf eine ungefähr gleiche Endform zu, die Lang- und Zentralbau, Wand- und Freipfeilersystem in sich vereinigt. Ihre Spitzenleistungen, Rott, Wies, Vierzehnheiligen leben bei aller Individualität vom selben Raumwollen. Diese Einheitserscheinung hat natürlich ihren bestimmten Ausdruckswert, ihren eigenen seelischen Erlebniswert. Sie ist aber auch notwendige Voraussetzung oder Gegenwirkung zu einer zweiten wichtigen Eigenschaft des Rokokoraumes, das ist die Raumöffnung, Raumdurchbrechung, Wandauflösung. Die Wand als ruhig schließende Fläche wird möglichst negiert, die großen Kirchenräume ersetzen sie durch Stützen; deren kurvige Anordnung den Innenraum modelliert und die in Tatsächlichkeit schließende Umfassungsmauer für dies Raumerlebnis gleichgültig macht. So treffen sich die äußerste einheitlichste Raumformung und die äußerste Raumauflösung, Raum und Nichtraum berühren sich, letztes Stadium eine Entwicklungsreihe. Dieser Raumwille sucht natürlich Verstärkung in der Dekoration, die sich für beide Eigenschaften sehr nützlich erweist;

Ornament, Körper u. Flächenbehandlung, Licht und Farbe, Ausstattungsgegenstand erhält dadurch Formgesetz. Das Ergebnis ist jener komplizierte Raumausdruck, der so sehr mit dem Menschen rechnet, ihn ergreifen, mitreißen will, ihn in den Mittelpunkt stellt und untergehen läßt zugleich. Und die erzwungene Hingabe wird nicht als Zwang gefühlt, das Müssen wird gern geleistet, weil es Glück ist. Dieser geheime die reifen Rokokobauwerke durchziehende Wirkungsstrom ist vielleicht mit das Hauptproblem des Rokoko. Daß es zunächst ein rezeptives ist, darf nicht verdrießen. denn es führt auf die realen Formen zurück und hilft diese stärker ergründen. Andererseits läßt sich vielleicht eine Verbindung schlagen zwischen Form und allgemeiner Geistigkeit der Zeit. Um diese Arbeiten fruchtbar in Angriff zu nehmen, ist wohl die Begriffs- und Entwicklungsforschung noch nicht genug gediehen. Daran leidet auch das Hauttmannsche Buch. Die Begriffe erscheinen mehr als übergeworfene Ordnungsprinzipien für den Stoff, denn als aus dem Stoff herausgewachsene selbständige Erkenntniswerte. Daher und aus einem gewissen Kompromiß in der Entstehung des Buches mag es auch kommen, daß die einzelnen Kapitel trotz allem etwas beziehungslos nebeneinanderstehen. Doch jedes Buch ist mit Zeitvoraussetzungen verflochten und diese Bemerkungen sollen die Bedeutung eines Werkes nicht vermindern, das eine so umfangreiche und schwer übersichtliche Materie in ihrer Entwicklung klar und tiefgründig — man darf sagen zum erstenmale wissenschaftlich aufgebaut hat.

Joseph M. Ritz.

Friedrich Ostendorf, Die Deutsche Baukunst im Mittelalter. Bd. I. Aufnahme und Differenzierung der Bautypen. Berlin 1922 (Wilhelm Ernst u. Sohn, Grundzahl 24 M. geh. 30 M. geb.).

Der Band gehört zum wissenschaftlichen Nachlaß des 1915 gefallenen Architekten. Treue Schüler haben es übernommen, die Notizen, Collegmanuscripte und Zeichnungen zu veröffentlichen. Man ist gespannt zu sehen wie ein hochgebildeter auf Reform der Architektur und des Architekturunterrichts bedachter Architekt zur Baugeschichte steht.

Die Disposition ist sehr klar: zuerst wird die Aufnahme der Bautypen vorgeführt, das deutsche Volk übernimmt aus älteren Kulturen den einschiffigen Kirchensaal, den Zentralbau, die Basilika; dann folgt die Differenzierung dieser Bautypen, die selbständige Verarbeitung, nämlich die Kirchen der älteren Benediktiner, die Anlage und der Aufbau der (benediktinischen und nichtbenediktinischen) Kirchen im Allgemeinen, die Kirchen der Schotten und zuletzt die der Hirsauer.

Im zweiten Kapitel über die Differenzierung geht Ostendorf von der Bemerkung aus, daß im Mittelalter oft für jeden Sonderzweck eine eigene Kirche geplant wurde und so eine ganze Gruppe dicht beisammenstehender kirchlicher Gebäude entstand; z. B. in Regensburg (Dom, Alte Kapelle, St. Stephan, Allerheiligen Kapelle, St. Ulrich). Es ist für den Architekten Ostendorf bezeichnend, daß ihm der Sonderzweck, allgemein das Bauprogramm, fast das wichtigste ist. Der größte Teil der Disposition geht auf diese Einstellung zurück, da die »Bautypen« für betsimmte ideelle Programme geprägt sind und da die »Differenzierung« durch die Wandlung der Programme bedingt ist, die sich vor allem in der Liturgie einstellen, wenn neue Orden Reformen bringen. Daher die Teilung nach den Orden als Bestellern und man darf erwarten, daß dieser Gesichtspunkt auch die folgenden Bände beherrschen wird, also die Bettelorden und die weltlichen »Bestellertypen« den »Bautypen« der deutschen Gotik und Spätgotik als die eigentlich formschaffenden Kräfte zugeordnet werden. Ostendorf fühlte aber, daß dieser Grundgedanke nicht ausreicht, er

erklärt die Raumform, nicht aber die Körperformen, oder doch nur sehr beschränkt, und so ergab sich jenes eingeschobene Kapitel über Anlage und Aufbau im Allgemeinen, wo das Vielerlei der Formen — nun ganz abgesehen vom Bauprogramm — geordnet wird. Es werden die Apsriden besprochen, ihre Zahl, ihre Stellung und ihr Größenverhältnis, ebenso die Krypta, die Türme etc.; Raum- und Körperformen werden nach den altbewährten Rubriken der Formenlehre zusammengenommen und ihre Wandelbarkeit aufgezeigt. Ostendorf hat bei diesem Verfahren mit umfassender Kenntnis der Fachliteratur manchen im Inventar schlummernden Bau hervorgezogen, manche vortreffliche Einzelbeobachtung gemacht — um ein Beispiel zu nennen, auf das ehemals offene Dachwerk der Erfurter Reglerkirche in ihrem romanischen Zustand hingewiesen — manche Vervollständigung zur morphologischen Übersicht gebracht.

Streng genommen ist der Grundtyp des ganzen Buches eine Einstellung auf das Morphologische, denn die Einteilung der Bauprogramme nach den dahinterstehenden Bestellerklassen ist Morphologie der Zwecke. Nun ist Morphologie nicht etwa nur die notwendige Grundlage für Anfänger, sondern sie bleibt der eine Hauptfaktor des Phänomens bis hinauf zu den höchsten Problemen der Baugeschichte, aber wenn die Morphologie zu einseitig gepflegt wird, hat sie ihre Gefahren. Die eine Gefahr ist, daß man sich zu bloß äußerlichen Zusammenstellungen verleiten läßt; z. B. unter den an sich berechtigten Oberbegriff der »Westpartie« — die nun mal jede Basilika hat — Unvergleichbares zusammengenommen wird und man zu Ausnahmen von einer Regel gelangt, weil es diese Regel gar nicht gibt; dasselbe gilt für die Bauprogramme, denn wenn auch sicher »in der Regel« die Orden programmbildend sind, so ist es eine Entgleisung unter die Überschrift: Schottenkirchen; die Jakobskirche in Regensburg (mit ihrer Querschifflosigkeit und den drei gleichfluchtenden Chören) und Groß St. Martin in Köln (mit einem reichen Kleeblattchor) zusammenzuwerfen. Die andere Gefahr ist, daß der Leser das eigentlich Stilistische sich selbst heraussuchen muß und erst recht die Chronologie. Man erfährt nicht das Wesentliche des romanischen Stils, das bei aller »Differentierung« Bleibende; und wie die Chronologie vollständig durcheinandergerührt ist, davon belehrt schon das erste Blättern; die Abbildungen, wie sie sich folgen, zwingen zu verwirrenden zeitlichen Sprüngen vor und zurück. Ostendorf wollte offenbar gar keine »Geschichte« oder gar »Entwicklung« zeigen, es ist der Standpunkt des schaffenden Künstlers. Dies Recht darf ihm auch niemand bestreiten, aber es geht nun eben doch ein stark historischer Zug durch das Ganze, sodaß eine interessante Vermengung sich ergibt, mit der er durchaus nicht vereinzelt dasteht. Es ließe sich an diese Methodenfrage viel anknüpfen; ich ziehe es vor, hier noch auf zwei oder drei Dinge einzugehen. Höchst sympathisch ist (verglichen mit den sonstigen photographischen Abbildungen) durchweg Strichzeichnungen in einheitlicher Zeichenmanier den Text begleiten zu sehen. Besonders die Aufrisse romanischer Bauten kommen auf diese Art vortrefflich heraus, und zwar deshalb, weil dieser Stil ganz auf frontales Sehen eingestellt ist, was freilich in diesem Band nirgends gesagt ist und unbedingt gesagt werden müßte. Wie dies Abbildungsverfahren sich aber für die späteren Bände eignen soll, ist nicht einzusehen, hier seien die Herausgeber gewarnt. So sehr die Romanik frontal, so ausgesprochen ist die Gotik diagonal gesehen. Ein gotisches »System« eines Kathedraljoches in Orthogonalprojektion ist das Langweiligste von der Welt und gibt nichts von der Wirkung des Originals. — Das zweite ist eine Bitte an die Herausgeber, falls sie nicht die Anmerkungen sowieso fallen lassen, alle kurzen Anmerkungen wie z. B.: Cassel IV, S. 80 oder gar: Bock I in den Text in Klammer einzusetzen, denn da sich solche Hinweise zahllose Male wiederholen, so ist man bald enttäuscht des Blätterns müde und liest daher auch die ergiebigeren Anmerkungen nicht mehr. Noch be-

denklicher ist es, wenn die Anmerkungen des Herausgebers im Text gar nicht Hinweise erhalten, so die Anm. e) auf S. 245, in der das Objekt, um das es sich dreht, gar nicht genannt ist, so daß nur ein Eingeweihter errät, es handle sich um Oberzell auf der Reichenau; gehöre also zu S. 80.— Schließlich sei auf einige (nicht alle) Datierungsirrtümer und ähnliches eingegangen. S. Fedele in Como gehört nicht zu den Anfangsstadien, sondern in die Zeit um 1170 (vgl. Gall, Niederrh. u. frühgot. Arch. etc. S. 74); die Allerheiligen-Kapelle in Regensburg ist nicht um 1100 entstanden, sondern etwa 50 Jahre später; das Baptisterium in Padua (S. 21) ist nicht 12. Jahrh., sondern gotisch; die West-Krypta in S. Michael in Hildesheim ist nicht um 1004, sondern 1186 vom Umbau des Adelog, die alten Pfeiler der Krypta von 1004 sind nur noch an der Ostwand, fast ganz von den späteren Pfeilern verdeckt, erhalten, was ich auch erst vor kurzem beobachtete und daher im Hdb. der Kw. als Korrektur nachtragen muß; die Osttürme vom Mainzer Dom (S. 62) sind im Unterteil vom Willigis Bardo-Dom; der Goslarer Dom (S. 133) hatte nicht einfachen Stützenwechsel, sondern nach einer Beobachtung von F. Haesler je zwei Säulen zwischen den Pfeilern. Über die irrtümliche Beurteilung von Tournus (S. 191) vgl. Galls im Cicerone 1905 versteckten Aufsatz.

Eine so ehrliche und ernste, man kann sagen trocken-gesunde, Arbeit soll man aber nicht zu schulmeisterlich durchkorrigieren, durch solche Irrtümer geht jeder von uns hindurch; es kommt auf das Ganze an, und da muß ich zusammenfassend sagen, ob eine auf die Aufstellung der Bautypen und die Beschreibung ihrer Varianten reduzierte Darstellung von der deutschen Baukunst ein erschöpfendes Bild ergeben kann, ist nach diesem ersten Band noch nicht zu beurteilen. Die Herausgeber fühlen eine Einseitigkeit und verweisen auf Dehios Geschichte der Deutschen Kunst zur Ergänzung hin, ich möchte umgekehrt sagen, Ostendorfs Werk verspricht nach der vorliegenden Probe die Ergänzung zu Dehio zu werden, und zwar die Ergänzung vom Standpunkt des Architekten. Und da ist das Interessanteste noch zu erwarten, denn Ostendorf soll eine besondere Einsicht in die Probleme der Wölbung gehabt haben, die in den folgenden Bänden an die Reihe kommt.

Paul Frankl.

Ernst Ehlers, Hans Döring, ein hessischer Maler des 16. Jahrhunderts. Mit 11 Textfiguren und 42 Tafeln. Darmstadt 1919. Im Verlage des Historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen. In Kommission bei J. Baer & Co. in Frankfurt a. M. Auf Japanpapier in Original-Lederband 200 M, auf Büttenpapier in Originalumschlag 100 Mark.

Es ist die Tragik im Leben des deutschen Volkes, daß jene um 1500 allenthalben und so auch in der Kunst sichtbar werdende Riesenarbeit deutschen Geistes von der nicht zu überwindenden Kleinlichkeit des Alltags langsam verzehrt wurde und ihr unterlag. Die deutsche Kunst jener Zeit, mit dazu berufen Weltgeltung zu erlangen, sah sich zu bescheidenem Auswirken, in dem ihre Kräfte bis zu den fast vernichtenden Schlägen des großen Krieges zunehmend erlahmten, verurteilt. Auf Holbein d. Ält. und Albrecht Dürer folgte wohl der jüngere Holbein, aber auch schon die Altdorfer und Kranach, auf jene weit über den Bereich deutscher Art hinausstrahlenden Gestirne ein kaum die süd- und mitteldeutschen Stammesgrenzen überflutendes Leuchten. Ein ungeheurer Reichtum des Gestaltens, der so oft dem Schaffen der Neuzeit verwandte Züge offenbart, und wie ein wildbewegtes Meer aufschäumt, vergeht stetig, bis die Nacht des 17. Jahrhunderts den Ausblick in kaum erschlossene Fernen ganz verhüllt. Etwas Tröstendes liegt allein darin, daß sich auch aus der Fülle dieses Zurückflutens kräftige Erscheinungen einzelner Künstler beachtenswert ge-

nug herausheben. Den Monogrammisten H. D. unter diesen hat man lange gesucht, bis er nun endlich von Ehlers als ein hessischer Maler des 16. Jahrhunderts bestimmt worden ist. Das Zeichen H. D. haben auch andere mit Döring dieser Zeit angehörende Meister benutzt, so Hans Dürer, der wie Döring Beziehungen zur Donauschule Altdorfers hatte und der Schweizer Hans Dick (Dyg). Der Verfasser klärt hier auf und grenzt das Werk Dörings umsichtig gegen das der Zeitgenossen ab.

Gemälde, Zeichnungen und vor allem prächtige kolorierte Holzschnitte sind es, die dem Lebenswerke Dörings seine Fülle geben. Der Verfasser bespricht sie im einzelnen und weist unter den Gemälden eine in Wiesbaden befindliche Lukretia aus dem Jahre 1514, eine heilige Sippe von 1518 in Pommersfelden und ganz besonders Bildnisse von Angehörigen der miteinander verwandten gräflichen Häuser Mansfeld und Solms nach, in denen sich Lukas Kranachs Einfluß unverkennbar äußert. Mit Recht betont der Verfasser, daß gerade der stark handwerksmäßige Betrieb dieses Malers eine noch unbekannte Beteiligung Dörings an manchem dem Haupte der sächsischen Schule zugeschriebenen Werke annehmen läßt, wie er denn der gleichen Vermutung auch für die Donauschule Raum gibt. Weitere Sonderforschungen könnten hier wohl manche Aufklärung bringen, und Ehlers weist dazu besonders auf die Ohrmuschelbildung Dörings hin, der er eine gewisse wegweisende Bedeutung für Zusammenhänge mit Kranach geben will. Aus dem Bilde der heiligen Sippe weht Altdorfers Geist. Woermann hatte es dem Hans Dürer zugewiesen, nach Ehlers zu Unrecht. Echt deutsch spricht jedenfalls aus diesem Gemälde ein starkes Gefühl, das alles in der Einheit mit der Natur sieht und aus dieser heraus gestaltet, jener beherrschende Zug der Landschaftsschilderung, welcher die deutsche Kunst der Renaissance zu einer Höhe ansteigen läßt, auf welcher sie in ihrer Zeit ohne Nebenbuhler steht.

In drei Handschriften und zwei gedruckten Werken, der Hauptsache nach Kriegsschriften Graf Reinhards zu Solms, eines Heerführers Karl's V., sind Dörings Zeichnungen und Holzschnitte erhalten, von denen das Ehlersche Buch eine große Zahl, teilweise koloriert wiedergibt. Döring führt die Vertreter einzelner Kriegsämter im Bilde vor, durchweg wohl als Typen in der liebevoll gezeichneten Amtstracht gegeben, sodaß eine Art von Uniformenschilderung jener Zeit dadurch zustande kam. Daneben aber fesselt wieder die landschaftliche Bereicherung jedes Blattes, wobei auch Einzelheiten aus Dörings Gemälden wiederkehren. War der Künstler im figürlichen Hauptteil dieser Blätter wesentlich gebunden, so konnte sich seine Erfindungsgabe in diesen freien Naturschilderungen ungehemmt entfalten, und es ist bezeichnend für ihn, daß auch hier unverkennbar oberdeutscher Einfluß deutlich zutage tritt, bestimmendes Gepräge einer Schule, in deren örtlichem Bereich die deutsche Landschaftsmalerei geboren wurde. Auch das hingebende Vertiefen in Einzelheiten und ihre oft ornamentale Verwertung liegt ja auf diesem Wege. Altdorfers überragende Art zeigte sich im besonderen in der Behandlung der Gewässer, in den zackigen Gebirgsdarstellungen und der Verteilung der Gebäude im Gelände.

Es stimmt durchaus zu dem handwerksmäßigen Zug, der dem Kunstschaffen in Dörings Zeit anhaftet, wenn man aus Ehlers Buch erfährt, daß der Künstler in den Jahren 1547—1556 auf dem Dillenburger Schlosse Möbel und Geräte bemalte und Muster zeichnete. Er war zu jener Zeit schon Schultheiß in Wetzlar und starb in diesem Amte, im letztgenannten Jahre schon ein Sechziger, zu unbekannter Zeit. Wie das Todesjahr bleibt auch Dörings Geburtsdatum unbestimmt. Überhaupt ist es nicht gelungen über die äußeren Lebensschicksale dieses Meisters viel Licht zu verbreiten. Vermutlich war Heustreu in Oberfranken sein Geburtsort, sodaß er auch ein Landsmann Lukas Kranachs, zu dem ihn in jungen Jahren ein Besuch der Wittenberger Hochschule in Beziehungen brachte, gewesen ist. Entscheidend

für Dörings Leben und Arbeiten war aber die Verbindung mit den gräflichen Häusern zu Mansfeld und zu Solms. Das Städtchen Lich in Oberhessen verdankt es diesem Umstande, daß sein Gesamtbild von Döring mehrmals gezeichnet worden ist. Steinhausen bringt in seiner Geschichte der deutschen Kultur im zweiten Bande die jenem Werke des Grafen Reinhard zu Solms entnommene Wiedergabe eines Holzschnitts von Döring, einen Kriegsrat darstellend, wobei das Bild Lichs im Hintergrunde erscheint. In diesem Orte ließ der gräfliche Kriegsschriftsteller 1557 eigens für den Druck seines »Kriegsbuches« eine Druckerei einrichten, und Döring war von Wetzlar aus dort mittätig. Glücklichen Umständen verdankt einer der Originalholzstöcke des Künstlers seine Erhaltung, und die Vereinigung hessischer Bücherfreunde hat vor kurzem davon für ihre Mitglieder prächtige handkolorierte Abzüge herstellen lassen.

Wie vieles im Leben Dörings bleibt auch die Namendeutung unsicher. Hans Ritter gen. Döring hat er sich in seinen letzten Lebensjahren genannt. Ehlers möchte den Meister, wenn er auch den Adel ablehnt, zum »Ritter« machen und rät auf eine Adoption. Ob aber Ritter nicht vielleicht einfach der eigentliche Familienname ist? Wie dem auch sei, in seinem Träger wurde zwar kein Großer im Reiche der Kunst entdeckt, keiner von denen, die auf eigenem Wege zum Ziel höchster Vollendung rangen. Döring war in seinem Schaffen nicht nur durchaus Kind seiner Zeit, snndern auch von dem Schaffen der Größeren seiner Zeitgenossen abhängig. Das Charakteristikum so vieler Epigonen, im kleinen groß und im großen klein zu sein, gilt auch für ihn. Wenn aber Ehlers bescheiden sagt, daß er aus Bruchstücken ein lückenhaftes Bild des Malers und Holzschneiders Hans Döring zusammengesetzt habe, so gibt dieses übergenug, um einen guten Ausschnitt aus dem Lebenswerk eines Mannes zu zeigen, der mit Ehren als ein hessischer Maler des 16. Jahrhunderts bestehen kann. Dem historischen Verein für das Großherzogtum Hessen, der trotz aller Kriegsschwierigkeiten ein solches Werk in seinem Verlag in guter Ausstattung herausbrachte, gebührt neben dem Verfasser nicht minder der Dank aller an der Erforschung der Kunst unserer deutschen Vergangenheit interessierten Kreise.

Dr. Leonhard Kraft.

Schwäbische Skulptur der Spätgotik von **Karl Gröber**, München, Riehn und Reusch, 1922. Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes, herausgegeben von Adolf Feulner, Band II.

Zweck des Buches ist das spezifisch Schwäbische an den Werken der Bildnerei der ausklingenden Gotik zu zeigen. Es werden zunächst die Grenzen des Stammlandes betrachtet, und dabei wird ein Zerflattern im Norden konstatiert, eine Vermischung von Schwäbischem und Fränkischem, die im Jagstgebiet so stark ist, daß sich Ende des 15. Jahrhunderts die Bevölkerung selbst über ihre Stammesangehörigkeit nicht mehr im klaren war. Das schwäbische Temperament ist gelassen und gleichmäßig, es hat einen lyrischen Einschlag, doch nie verliert es den Boden unter den Füßen. Wohl bindet die allgemeine Stammesart die Schwaben zu einer Einheit zusammen, allein die verschiedenen Städte haben ihre entschiedene Eigenart, die ihren Kunstcharakter bedingt. Da ist Ulm mit dem nördlichen Oberschwaben, Unterschwaben, das Land jenseits der Alb, das Bodenseegebiet und Augsburg mit seiner weiteren Umgebung. Die Charakterisierung der oberschwäbischen Typen dürfte in dieser Allgemeinheit nicht zu unterschreiben sein. Es ist durchaus nich tso, daß der Bodenseeschwabe im allgemeinen im Gegensatz zum Ulmer individuellere und feinere Langköpfe bevorzugt. Das gilt, wenn man an ein einzelnes Werk wie die zarte und doch kräftige

Ravensberger Schutzmantelmadonna in Berlin denkt — aber aus der gleichen Stadt stammt Jakob Ruß, der Meister des Churer Hochalters mit seinen derben pausbäckigen Heiligen. Eine so robuste Leiblichkeit wie der Engel im Meersburger Verkündigungsaltar findet sich nirgends in der Ulmer Kunst. Wir wissen bis jetzt aber nicht, wo Friedrich Schramm, der mutmaßliche Schöpfer der Schutzmantelmadonna seine Kunst erlernt hat — ob nicht in Ulm.

Dem einleitenden, ansprechenden Text folgt der Hauptinhalt des Buches; 108 Abbildungen schwäbischer Bildwerke mit erläuternden Bemerkungen und Register zum Schluß. Es ist eine besondere Freude in einem für weitere Kreise bestimmten Werke über deutsche Kunst so schönen und bisher nur dem zünftigen Kunstfreunde bekannten Skulpturen zu begegnen wie den Madonnen (Abb. 8 und 9) des Ulmer Gewerbemuseums, der heiligen Sippe aus Biberach und Mutter Gottes mit Engeln (32, 33), der zarten Madonna aus Binsdorf (45), den Augsburger Gruppen der schlafenden Jünger (83) und heiligen Felicitas (86). Die wertvollsten und schönsten Bilder, und es sind nicht wenige, verdanken wir dem Verfasser selbst.

Bei der Durchsicht der Abbildungen springt einem zunächst die in einer Zusammenstellung schwäbischer Plastik ungewohnte Fülle von Künstlernamen in die Augen. Man muß dies symbolisch fassen, die Namen und Meisterbezeichnungen betrachten als die Nenner, um die einzelnen Bruchteile in eine gewisse Ordnung bringen zu können. Mit der Künstlergeschichte Schwabens tappen wir noch arg im Dunkeln. Die Konstruktion von Künstlerpersönlichkeiten, die hier vor kurzem das Hauptziel der deutschen Kunstforschung zu sein schien, hat die Erkenntnis der Zusammenhänge in der oberdeutschen Plastik nur erschwert. So viel auch über schwäbische Plastik geforscht worden ist, der unterirdische Kanal, der von der Ulmer zur niederfränkischen Schule, vom Blaubeurer Hochaltar zu Riemenschneider führt, hat sich noch nicht finden lassen. Diesen Zusammenhang und den Übergang von Würzburg zu Annaberg und Sachsen-Thüringen aufzudecken — das dürfte eine der Hauptaufgaben der Geschichtsforschung der spätgotischen Plastik in Oberdeutschland sein.

Von Interesse bei der Behandlung der Ulmer Plastik ist die Auffassung des Werkes der Künstler Mauch und Schaffner. Mauch werden alle Sippendarstellungen der Ulmer Kunst um 1520: in Bieselbach, München, Rottweil, Berlin (2), Stuttgart die wundervolle stehende (Abb. 21) und die sitzende Katharina (Abb. 22) in München zugeteilt. Man kann begründeter Weise andrer Meinung sein. Gehört Mauch der Bieselbacher Altar, dann darf man ihm als eigenhändig die Münchener und Rottweiler Sippen geben, und die Berliner und Stuttgarter Sippen als Werkstatt ansprechen. Die thronende Katharina (Abb. 22) erscheint zu schwer und sieht eher Augsburgisch als Ulmisch aus. Sie wird um 1525 datiert, also um die gleiche Zeit wie die schöne stehende Katharina in München (Abb. 21), mit der sie auch nicht einen individuellen Zug gemein hat — und doch sollen beide damals vom gleichen Meister geschaffen sein? Die Annafiguren der Mauchschen Sippen in Rottweil und München gehören zu dem Zartesten, was die Schwäbische und im besonderen die Ulmer Plastik der Spätgotik geschaffen hat, sie erscheinen von Bedeutung als eine formale Brücke zu Riemenschneiderschen Arbeiten. Man vergleiche das Gefält der Rottweiler Anna mit dem der Berliner Evangelisten von Riemenschneider (Kat. Nr. 202—205) und Gesichtsschnitt und Empfindung der heiligen Annen unserer Sippen mit den trauernden Riemenschneiderschen Frauen in Berlin (210) und der Stuttgarter Altertümersammlung (Kat.-Nr. 338). Vergleichspunkte bietet auch die Riemenschneidersche Anbetung der Könige im Germanischen Museum (Kat.-Nr. 330). Der Hutzenaltar 1521 und die

Marienkrönung 1524 in Wettenhausen werden Schaffner zuerteilt, der ihnen in den plastischen Teilen aufs nächste verwandte Thalheimer Altar aber um 1500 angesetzt. Dieser, der Wippinger und der Nußdorfer Altar sind mit dem Hutzenaltar und dem Wettenhäuser nicht nur in der Plastik, sondern bemerkenswerter weise im Schreinornament nahe verwandt.

Die einem Ulmer Meister um 1470 zugeschriebene Madonna im Ulmer Gewerbemuseum steht dem älteren Syrlin nicht näher als das bei Vertretern von zwei Generationen möglich ist. Denn sie gehört in das neue Jahrhundert. Die Zusammenordnung von Mutter und Kind, die Schwere und das Sitzen des Knaben, die mütterlichen Hände mit ihrem warmen Leben und Fassen — das ist um 1470 in der Ulmer Plastik nicht zu finden, aber wohl bei einer Madonna wie der im Geislinger Altar. Der Gesichtstyp der Maria jedoch erinnert an die Madonnen der heiligen Sippe aus Biberach und aus Binsdorf in Rottweil (Abb. 32, 45). Und kehrt man zur Geislinger zurück, so findet sich hier derselbe Putto wie in der Sippe aus Biberach und bei der Madonna der Sammlung Oppenheim (Abb. 33). — — Zu den Bopfinger Altarfiguren ist zu bemerken, daß sie zwischen den Rothenburger und Nördlinger Skulpturen stehen. Für die Nördlinger ist der Nürnberger Simon Lainberger als Schöpfer gesichert; die Bopfinger müssen dann zum mindesten seiner Werkstatt zugestanden werden, wenn man sie ihm nicht persönlich zu geben wagt. Sie wären also fränkischen Ursprunges. — Die Kreuzauffindung aus Wangen a. Rh. in der Rottweiler Lorenzkapelle (Abb. 52) hat mit dem Marientod aus Kaisheim im Bayer. Nat. Mus. (Kat. VI, Nr. 1158) ausgesprochene Verwandtschaft. Hier wie dort begegnen wir dem gleichen charakteristischen Gesichtstyp mit der großen Nase (Maria und Helena) den langen Fingern mit dem betonten Mittelgelenk, dem harten Gefält mit den langen Kämmen und den eingeschnittenen kleinen Querfalten.

Von Interesse ist die Bedeutung, die der Allgäuer Plastik: Memmingen, Kaufbeuren, Mindelheim, Ottobeuren zugewiesen wird, wenn man ihre Leistungen auch nach den abgebildeten Proben nicht über Ulm zu stellen braucht. Daß die Mindelheimer Sippe von der gleichen Hand ist wie die namenlosen und bekanntesten Arbeiten der schwäbischen Plastik, die Reliefs der heiligen Zosimas und Barbara, und Gereon und Katharina im Germanischen Museum wird man schon nach den Abbildungen gern annehmen, dagegen erheben sich Bedenken gegen das Werk des Meisters von Ottobeuren (Abb. 71—75). Der Christophorus der Oertelsammlung ist härter als die Berliner Anbetung der Könige, und auch sie ist von anderem Geist als die Geburt in Oberkammlach.

Augsburg bildet den Schluß, und mit Recht, da sich die schwäbische Plastik nur hier mit Überzeugung der neuen Kunstrichtung zuwandte. Das abgebildete Silberaltärchen des Jörg Seld muß Ersatz leisten für den zerstörten, von ihm 1492 entworfenen und 1507 vollendeten Frühmeßaltar in St. Moriz, an dem so bedeutende Bildhauer wie Gregor Erhard, Adolf Daucher und der Maler Ulrich Apt tätig waren. — Die Augsburger Plastik zeichnet innerhalb der schwäbischen Plastik eine gewisse Zärtlichkeit und einschmeichelnde Anmut aus, die in dem Mörlingrabmal, der Anna Selbdritt in Berlin (Abb. 90) und den Daucherschen Arbeiten ihren liebenswürdigen Ausdruck finden.

Schuette.

Philipp Maria Halm, Adolf Daucher und die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. München und Leipzig, Verlag von Duncker und Humblot 1921. (Sechstes Heft der Studien zur Fugger-Geschichte, Herausgegeben von Jabob Strieder).

Die Kapelle genießt hohes Ansehen in der Kunstgeschichte. Und mit Recht. Gilt sie doch übereinstimmend als das erste bedeutungsvolle Bauwerk der Renaissance in Deutsch-

land. Wer aber bis vor kurzem an Ort und Stelle selbst die Richtigkeit dieser kunstwissenschaftlichen These nachprüfen wollte, mußte den völlig überzeugenden Beweis auf Grund des Tatbestands vermissen, da die Grabkapelle, infolge einer unverständlichen Restauration seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts ihres besten plastischen Schmuckes beraubt und mit einigermaßen sinnlosen Einbauten, seitlichen Blendarkaden, vorkragenden Seitenemporen, bedacht, als somit stilistisch verfälschtes Kunstwerk einen beunruhigenden Anblick bot. Man mußte das Richtige im Geiste ergänzen und das Falsche entfernen. Seit kurzem aber hat sich dies alles völlig geändert. Der Energie und der tatkräftigen unermüdlichen Forschungstätigkeit des Generaldirektors Prof. Halm, dem das bayerische Nationalmuseum zahlreiche vortreffliche Neuerwerbungen verdankt, ist es gelungen, auf Grund der zusammenfassenden, im vorliegenden Bande mitgeteilten Ergebnisse seiner Forschungen, unterstützt von der freigebigen fördernden Hilfsbereitschaft Sr. Durchlaucht des Fürsten Fugger-Glött die Kapelle in alter Herrlichkeit zu neuem Leben zu erwecken. Die architektonischen Arbeiten selbst wurden den sachkundigen Professoren Düll und Pezold anvertraut. Jetzt erst wieder bietet die Kapelle das ursprünglich gewollte Raumbild. Die hierfür maßgebende vorliegende Veröffentlichung selbst bildet ihrerseits den krönenden Abschluß jahrelanger vorherhergehender Forschungen.

Das Buch — denn dem Umfang nach ist die Studie ein solches —, ist, was der Verfasser gleich eingangs betont, eine Ergänzung seiner im 41. Bande des Preußischen Jahrbuches 1921 schon erschienenen Abhandlung, der als völlig neues Kapitel der Absatz über: »Die Fuggerkapelle und der Humanismus« hinzugefügt worden ist, deren Text in allem Wesentlichen ergänzt und richtig gestellt, deren Abbildungsmaterial verdoppelt wurde. Und wenn nun auch der Verfasser bescheiden gar nicht »endgültige« Lösungen, sondern nur »neue Wahrnehmungen, Behauptungen und Ergänzungen» vorzubringen vermeint, so haben gerade diese neuen Wahrnehmungen etc. in ihrer Fülle und mit ihrer Überzeugungskraft zu einer glänzenden, völlig einleuchtenden Lösung aller Fragen geführt.

Abb. 8 bringt das Innere der Kapelle im Zustande v o r der Halmschen Neueinrichtung, Abb. 17 gibt von dem j e t z i g e n Aussehen einen Begriff. Die seitlichen Emporen kragen nicht mehr vor, die Marmorvertäfelung des Fußbodens liegt wieder frei, das Gewölbe weist seinen ursprünglichen Schmuck auf und seinem Schlußstein ist die wiedergefundene, versilberte Madonna eingefügt. Der Altar ist an die richtige Stelle nach vorne gerückt, richtig rekonstruiert und mit der bisher, zu Unrecht getrennt, in St. Ulrich und St. Afra aufbewahrten schönen Freigruppe der Beweinung verziert, die so frei vor den großen Reliefs der Epitaphien, sie teilweise überschneidend, steht. Die Zierde der Brüstung selbst bilden wieder wie einst, die rundlichen, lebhaft bewegten 5 Originalputtenfiguren, die ein glücklicher Zufall den Verfasser entdecken ließ; nur die 6. Figur mußte im Abguß ergänzt werden. Auch das Chorgestühl konnte im Original nicht wieder hergestellt werden, sein wertvoller Figurenschmuck ist in Museen und Sammlungen zerstreut.

Der Name des Architekten, der dies kleine Weltwunder baute, bleibt auch nach Halm für immer im Dunkel. Neben Seb. Loscher gab es gewiß, zumal bei den regen Beziehungen zu Nürnberg, Süddeutsche genug, denen man dies Werk der Jahre 1509—1512 zutrauen könnte. Aber auch der Name des Innenarchitekten, des Bildhauers war bisher strittig. Zwar galt Adolf Daucher für manche Einzelheiten, für die Chorgestühlbüsten z. B. schon bei vielen als der Bildhauer. Ausgehend aber von dem urkundlich für A. Daucher beglaubigten Hochaltar der St. Annakirche in Annaberg, der 1521 fertig, 1522 geweiht wurde, weist der Verfasser auf dem Wege sorgfältigster Stilvergleichung und auf Grund verschiedener konkludenter Tatsachen A. Daucher als den Urheber des g e s a m t e n plastischen

Schmucks der Grabkapelle überzeugend nach. Hierbei ist als ein erstes Argument nicht unwichtig, daß nach Halms Darlegungen auch der architektonische Schmuck des Annaberger Altars von ein- und derselben Hand, wie dessen eigentlich plastischen Bildteile, also von Adolf Daucher herrührt. Es lassen sich selbst bei Nachprüfung an der Hand der Abbildungen beim besten Willen keine Unterschiede in der künstlerischen Behandlungsweise feststellen. Zum mindestens spricht nichts gegen diese sehr ansprechende Hypothese Halms. Das gleiche, etwas eigenwillige, noch befangene Künstlertemperament äußert sich z. B. in der Art der Modellierung und ornamentalen Figurierung jener so gutmütig lebendigen Sippenfiguren des Annaberger Altars, wie in seiner bewegten architektonischen Gliederung und in der nicht sehr reichen, etwas krausen Verzierung, wobei es wirklich als kein Ding der Unmöglichkeit erscheint, daß der Vater Adolf sich beim Architekten-Sohn Hans ein wenig hätte beraten lassen. Ist doch auch für die gegenteilige Hypothese (Haupt), die wegen der architektonischen ähnlichen Rahmung dieses Altars mit zwei, Peter Flötner zugeschriebenen Altarentwürfen, den sogen. Baseler Goldschmiederissen, Flötner auch als den Urheber des Entwurfs zum Annaberger Altar annehmen zu müssen glaubt, eine beweiskräftige Grundlage bisher nicht erbracht.

Eine liebevolle Analyse dieser Annaberger Plastiken stellt dann Daucher mit treffender Sicherheit an den ihm in Augsburg zukommenden künstlerischen Platz.

Im folgenden geht der Verfasser auf die Geschichte der Fuggerschen Kapelle selbst, die den westlichen Abschluß des Mittelschiffes der der Annakirche bildet, ein, wobei er gegenüber anderer Meinung betont (Haupt), daß es sich hier um einen Neubau, nicht um einen Umbau gehandelt habe. Die einzelnen Phasen jener ersten, gänzlich verfehlten »Restauration« werden berichtet. Hierbei wird die Richtigkeit der Auslegung bestritten, die Wiegand in seiner Monographie über Daucher seiner Zeit von den einzelnen Posten eines 1821 aufgestellten »Inventars« zu geben versuchte. Damit entfalle dann aber auch der Versuch einiger Autoren, in dem Altar des Fuggerchores das Vorbild für den Annaberger Hochaltar zu erblicken. Andererseits wird vom Verfasser mit durchaus überzeugenden Gründen die Richtigkeit seiner Wiederherstellung dargelegt.

Auch die stilkritisch mit peinlicher Akribie durchgeführte Beweisführung, daß die zwischen 1512—1518 für das leider verlorene Chorgestühl ausgebreiteten prachtvollen Büsten, die nach ihrem körperlichen und seelischen Habitus nächste Verwandte jener des Annabergers Altars sind, nur daß ihr Ausdruck und ihre Haltung an Kraft und an Formenadel bedeutend zugenommen haben, nimmermehr von zwei verschiedenen Händen ausgeführt sein können, sondern nach allen völlig übereinstimmenden formalen und technischen Kennzeichen von ein und derselben Meisterhand herstammen, ist einleuchtend. Hat man doch zehn von den sechzehn Büsten Adolf, die übrigen einem apokryph bleibenden »Hans Adolf« Daucher zuschreiben wollen. Vergleicht man aber Stück für Stück, so stellt sich eine derartige Zweiteilung als unausführbar heraus. Bei solchen Büsten zeigt sich denn irgend eine, wenn auch noch so geringe stilistische Abweichung. Überall begegnet die gleiche Ausführung der sehr reichen, schmückenden Zutaten, die gleiche Formung der Augen, die gleiche, etwas weichliche Gewandbehandlung. Überall findet sich die völlig übereinstimmende Haltung und Modellierung der übrigens recht großen Hände.

Im folgenden Kapitel werden die Fugger-Epitaphia besprochen. Hier teilen wir durchaus die Bedenken des Verfassers, die beiden ehemals »Imhoffschen« Dürer-Zeichnungen als Entwürfe für die Reliefs an den Epitaphien Georg und Ulrich Fuggers: »Simons Kampf« und »Christi Auferstehung« anzusehen. Sie »spotten« in der Tat »in ihrer malerischen Art geradezu einer Übersetzung in die Plastik«. Wichtig ist der Hinweis, daß schon hier 1510

der »Putto« vorkommt, also nicht erst 1511 bei Flötner zum erstenmal. Oberitalienischen Ursprungs sind auch die anderen dekorativen Motive, die Satyrn, Delphine etc. Von der Analyse der »Wappenepitaphien« mit ihren deutlichen Entlehnungen italienischer Vorbilder ausgehend, wirft nun Halm die Frage nach dem Bildhauer auf, lehnt Gregor Erhart, sei dieser der »Mörlin-Meister« oder der »Meister der Kaisheimer Madonna«, und ebenso L. Hering ab. Der Gewandstil, der dem der Büsten des Chorgestühls und des Annaberger Altars entspreche und das malerische Flachrelief des Grundes weise, so führt der Autor aus, auf Daucher. Wir stimmen auch dieser Hypothese gerne zu. Und dann fällt es auch nicht schwer, auch in dem Künstler, der die Bildwerke des ehemaligen Altars der Kapelle, die Reliefs der Vorhölle, der Kreuztragung und der Kreuzabnahme, sowie die Freigruppe der Beweinung Christi geschaffen hat, mit Halm unseren Daucher zu erkennen.

Einleuchtend ist, daß sich der, in allen Einzeiheiten nachgewiesene eigenartige Zwiespalt zwischen den Vorzügen im fast bis zur Freiplastik gesteigerten Hochrelief und den Schwächen und Ungeschicklichkeiten im Flachrelief« hier in ganz gleicher Weise, wie an den Fuggerepitaphien zeige. Auch ist nicht zu leugnen, daß die stilistische Übereinstimmung der wichtigsten Details, Gewandbehandlung, Faltengebung u. dgl. m. mit den Büsten des Chorgestühls und mit den Annaberger Figuren auffällt. Es wird hierbei auch anderen ähnlich ergehen, wie dem Referenten, der beim ersten Betrachten der Freigruppe stutzte. Wenn man sich jedoch die Mühe gibt, Form für Form, Fläche für Fläche zu vergleichen, wenn man weiter die neu aufgefundenen Putten mit denen des Annaberger Altars und sie selbst untereinander gewissenhaft vergleicht und dazu die Madonna des Schlußsteins stellt, so werden wohl jedem die Schlußfolgerungen Halms, daß der gesamte pastische Schmuck nur einer einzigen Hand, eben der Adolf Dauchers angehören kann, zur Evidenz. Auch dürfte das Orgelgehäuse nicht Flötner, zu dessen gesicherten Werken es keine Beziehung aufweist, viel eher Burgkmair, mit noch größerer Wahrscheinlichkeit mit Halm dem Adolf Daucher zuzuschreiben sein.

Für die Beziehung der Fugger und der Künstler zum Humanismus sind die Nachweisungen von allgemeinstem Interesse, daß dem Dürer »Simson« eine als Holzschnitt in P. Appianus Inscriptiones abgebildete Herkulesstatue und einer Kriegerstatue vom Fugger-Epitaph eine ähnliche Gestalt aus dem gleichen Werk zugrunde liegt. Wie ja auch der bildliche Inhalt der Orgelflügel, außer bekannten religiösen Motiven sich nach Halms temperamentvoll überzeugender Darstellung als »Ausfluß humanistischen Fühlens und Denkens darstellt, für das sicher mehr der Wunsch und Wille der Auftraggeber als das eigene Ermessen des Malers maßgebend war«.

Selbstverständlich setzt sich der Verfasser mit der gesamten bisherigen Literatur über die Daucher- und Flötner-Frage gründlich auseinander, wobei es oft zu sachlicher Polemik gegen Dritte kommt. Die sehr gründliche Vorarbeitung des Materials, dessen genaue Quellenangabe dem Kritiker jede Nachprüfung möglich macht, verstärkt die Überzeugungskraft des Vorgetragenen. Und sachliche Forschung eint sich mit fortreißender künstlerischer Intuition und mit großer Wärme der Diktion. Sicherlich würde es mit großer Freude und Dank begrüßt werden, wenn einmal alle verstreuten Aufsätze des um die bayerische Plastik hochverdienten Forschers in einem Werke gesammelt publiziert werden könnten!

Hermann Nasse.

Josef Popp, Die figurale Wandmalerei, ihre Gesetze und Arten. Klinkhardt und Biermann. Leipzig 1921, VIII u. 144 S. 32 Lichtdrucktafeln. 4°. Preis: Beim Erscheinen geb. 80 Mark.

Das Buch will die Gesetzmäßigkeit und Wirkungsweise der figuralen Wandmalerei zur Darstellung bringen. Zahlreiche künstlerische Fragen der verschiedensten Art sind mit der Lösung dieser Aufgabe verknüpft und der Verfasser ist sich dieser Schwierigkeiten offenbar wohl bewußt. Denn er baut sein Gebäude mit großer Umsicht und Gewissenhaftigkeit auf und sorgt auch für eine gute Fundamentierung. Nun will jedes Wandgemälde sicher auch eine Zierde sein, will als Schmuck dienen. Dem entsprechend behandelt der Verfasser im ersten Abschnitt das Thema: Schmuck und Bild. Er unterscheidet zwischen Schmuckträger und Schmuckspender: diese beiden Elemente müssen aber aufeinander Rücksicht nehmen; der Träger ist das Wesentliche. Er darf in seiner organischen Erscheinung durch den Schmuck nicht geschädigt werden z. B. durch Überladung. Andererseits muß er auch dem Schmucke zu einer guten Wirkung verhelfen. In ausgezeichneter Weise erfüllt das Ornament alle Voraussetzungen, die für einen guten Schmuck einer Fläche zu machen sind. Hier spielt auch bereits der Begriff des Dekorativen herein, indem man solche Werke der Malerei und Plastik als dekorativ bezeichnet, welche der Architektur als Schmuck dienen. Kann nun auch ein Bild, das doch ein selbständiges Kunstwerk ist, gleichzeitig noch eine Schmuckwirkung ausüben? Das ist möglich, weil die Elemente des Bildes, Linien, Licht und Schatten, Farben usf. auch abgesehen von ihrer Bedeutung im Bilde einen ästhetischen, Wert besitzen und weil diese Elemente mit den Elementen der Umgebung, also der Wand in harmonische Beziehung treten, so daß sie die Wirkung der Architektur steigern und bereichern. Es sind nun aber die gegenseitigen Abhängigkeiten, die sich in Sonderheit zwischen Bild und Wand ergeben, genau zu untersuchen: man wird Rechte und Pflichten für das Bild und für die Wand unterscheiden müssen. Das Bild muß z. B. außer der selbstverständlichen hinreichenden Beleuchtung die Möglichkeit der Übersehbarkeit verlangen, eine entsprechende nicht zu schwere Umrahmung, die Fernhaltung von Schädigungen durch andere Bilder oder durch Architekturteile oder zu ungünstige Formate. Das Bild dagegen übernimmt die Verpflichtung, sich der durch die Architektur gegebenen Situation anzupassen, sie zum mindesten nicht zu stören. Die Wand endlich kann, als physischer Träger des Bildes als weitestgehende Forderung die erheben, in ihrem flächenhaften Bestand nicht zerstört zu werden. Dann muß das Bild eine flächenhafte Behandlung erfahren; wir erhalten den ersten Typus des Wandbildes; das Flächenbild. Aber wie kein Raum ganz geschlossen sein kann, sondern immer gewisse Öffnungen wie Türen und Fenster aufweist, so ist es mit der architektonischen Geschlossenheit des Raumes noch sehr wohl verträglich, daß man noch gewisse Flächen scheinbar öffnet d. h. sie mit Bildern von wirklicher Raumtiefe schmückt. Dies erzeugt dann eine ähnliche Wirkung, wie wenn man durch ein offenes Fenster in eine lockende Landschaft hinausblickt. Diesen zweiten Typus des Wandbildes nennt der Verfasser Bühnenbild. Der im Bilde wiedergegebene Raum ist dabei durchaus idealistisch zu denken und es wird durch den Rahmen dafür gesorgt, daß er in keinen Zusammenhang tritt mit dem realen Raume.

Zu einer noch größeren Auswirkung gelangt das Wandbild, wenn es zur Mitarbeit an der architektonischen Raumwirkung herangezogen wird, also den Zweck hat, den wirklichen Raum scheinbar zu erweitern, zu erhöhen und allgemein freier zu gestalten. Das tritt vor allem beim Deckenbild ein. Diesen dritten Typus bezeichnet der Verfasser als »Raumbild«. Man muß sich bei dieser Art von Malerei davor hüten, an eine grobe Täuschung zu denken. Dieses trifft zu bei gewissen Prospektmalereien oder bei den Bildern von Metelli und Colonna

(17. Jahrhundert), im allgemeinen ist sich der Betrachter durchaus darüber klar, daß die Decke wirklich vorhanden ist. Er gibt sich aber der freiwilligen Illusion hin, daß der wirkliche Raum und der im Bilde dargestellte durch die Decke zu einer gewissen Einheit gebracht werden. Natürlich muß die ganze Architektur diese Vorstellung unterstützen, in dem sie nach der Höhe zu leichter und freier wird wie im Barock und Rokoko, und man hat dann darin »den Höhepunkt einer impressionistischen Raumgestaltung«.

Diese drei Gattungen von Wandbildern werden in ganz großen Umrissen historisch verfolgt. Das Flächenbild hat im Mittelalter seine auch in der Gegenwart mit ganz wenig Ausnahmen nicht wieder erreichte Blüte erlebt. Beim Bühnenbild werden die verschiedenen Möglichkeiten der Raumdarstellung bis zur Gegenwart besprochen. Als glänzendster Vertreter des Raumbildes ist Tiepolo zu nennen.

Erwähnung hätte noch verdient ein wichtiger Unterschied zwischen dem idealistischen und illusionistischen Deckengemälde, auf den der Berichterstatter schon öfter aufmerksam gemacht hat z. B. in seiner Arbeit: »Über dekorative Malerei« (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. IX, S. 387). Bei dem idealistischen Deckengemälde (also einem Bühnenbilde) ist einfach ein gewöhnliches Gemälde, das auf einer vertikalen Bildebene entworfen wurde, in horizontaler Lage an die Decke gebracht. Das stört unsere Illusion ebensowenig als wenn wir einen Stich betrachten, der auf einem Tische liegt. Das illusionistische Deckengemälde (Raumbild) dagegen benutzt die Decke selbst als Bildebene. Die Vertikalen des Raumes streben nun im Bilde nach einem Flachpunkte. Ein solches Deckenbild muß also wenigstens angenähert von dem Standpunkt aus betrachtet werden, für den die Perspektive hergestellt ist. Verläßt man denselben nach der einen oder anderen Seite, so neigt sich die Architektur nach der entgegengesetzten Richtung und die ganze Pracht der Bauwerke gerät ins Schwanken. Es ist dieser Umstand eines der Hauptargumente, das man gegen diese illusionistische Behandlung der Decke geltend macht. Kommt im Bilde keine Architektur vor, so sind die Störungen beim Verlassen des richtigen Standpunktes weniger bemerkbar.

Die Betrachtungen des Verfassers über das Raumbild gehören zu den interessantesten des Buches; nicht weniger aber vermag er uns zu fesseln im letzten Abschnitt, der »das Monumentale und Dekorative« behandelt. Nachdem er gezeigt, daß alle bisherigen Versuche, das Monumentale zu definieren, unzureichend sind, gewinnt er in sehr überzeugender Weise den Begriff des Monumentalen aus einer gewissen Großheit. Es ist also eine Formbildung, die aus einer großen Auffassung und Gestaltung hervorgeht, aber keines besonderen Inhaltes bedarf. Das Monumentale bedeutet noch nicht das Höchste, was die Kunst erreichen kann; das Übergroße, Erhabene stellen noch Steigerungen vor. Für den Begriff des Dekorativen ergibt sich dann, daß das Wandbild unter allen Umständen dekorativ ist, es ist ja »das dekorative Bild schlechthin«, dagegen braucht es nicht notwendig monumental zu sein.

Erwähnen wir noch ein lesenswertes Kapitel über die technischen Forderungen des Wandbildes und fügen wir hinzu, daß die herangezogenen Beispiele der Kunst der Vergangenheit und Gegenwart aller möglichen Nationen entnommen sind. 32 Tafeln mit Abbildungen unterstützen die Ausführungen, wenn diese Lichtdrucke auch nicht den höchsten Ansprüchen genügen. Freilich hat auch dieses Buch unter der großen Not unserer Zeit leiden müssen. Viele historische Betrachtungen mußten wegbleiben, so ein Vergleich der europäischen und ostasiatischen Wanddekoration, der romanischen Buch- und Wandmalerei. Dafür tritt in der jetzigen Fassung der Hauptgedanke vielleicht schärfer und klarer hervor. Dem Ver-

leger gebührt Dank für die Förderung einer guten Sache. Den Künstlern der Gegenwart, die das Wandbild fast ausnahmslos nur als Flächenbild verwenden, sei dies Buch besonders empfohlen.

Karl Doehlemann.

Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg von **Richard Sedlmeier** und **Rudolf Pfister.** 2 Bd. München verlegt bei Georg Müller 1923.

Aus der Zusammenarbeit des Kunsthistorikers mit dem Architekten und dem Archivforscher ist dies Werk entstanden und so auf kollektivistische Art wie die Würzburger Residenz selbst.

In dieser Weise stellt es sich als ein neuer Typ einer Architekturmonographie dar, die etwas von der Geschlossenhet dieses monumentalsten barocken Bauwerks der rheinisch-fränkischen Lande mitbekommen hat, dessen Baugeschichte so zu dem 200 jährigen Gedenktag des Baubeginns machtvoll sich wieder vor uns aufrollen kann, nachdem gerade noch zur rechten Zeit die Archive ihr gewichtiges Wort gesprochen haben.

Und neben die lange allein agierenden Hauptpersonen, neben Balthasar Neumann, den Architekten, und Johann Philipp Franz von Schönborn, den planenden Bauherrn, treten nun mit einem Male eine ganze Reihe von neuen Mitspielern in ihrer großen Bedeutung für die Kunst dieser Lande, allen voran der Stammvater einer rheinisch-fränkischen Architektengenealogie, Maximilian von Welsch, der Franke, der am Rhein in Mainz saß, das er zu einem Zentrum für die Kunstbewegung der Gebiete am Rhein und Main zu gestalten wußte und mit ihm zusammen als das Urbild der Vereinigung von vornehmem Hofkavalier und Architekten, Philipp Christoph von Erthal, ein Ideengeber und Vermittler der Kunst des Westens von weitgehendem Einfluß, aus der Schule Boffrands und so bereits vor dessen wirklichem Eintreten in die Baugeschichte, in seinem Sinne vermittelnd. — Und dazu der kaiserliche Hofingenieur Johann Lukas von Hildebrandt aus Wien und ihre Herren und Mäzene, Lothar Franz von Schönborn, der Mainzer Kurfürst, und Friedrich Karl aus demselben Hause, der Reichsvizekanzler in Wien und spätere Fürstbischof von Würzburg und Bamberg. — Und immer mehr wird es klar, wie die gesamte Familie dieses rheinisch-fränkischen Hauses, gerade mit diesemBau darauf ausging, das neue fürstliche Machtbewußtsein des Geschlechts zum monumentalen Ausdruck zu bringen, ein Vorhaben, das denn auch restlos einmal gelungen ist; haben die Schönborn doch hier in diesem Bestreben selbst ihre einzigen wirklichen Konkurrenten inSüddeutschland, dieWittelsbach, übertroffen, wie es denn dieGeschichte immer mehr zutage bringt, daß dazu nicht allein diese beiden Familien auf künstlerischemGebiete stritten, sondern sich auch fast ebenbürtig auf politischen Pfaden bekämpft haben, in ihrem entgegengesetzten Streben nach Osten und Westen, nach Wien und Paris.

Nun steigen die Namen der neuen Akteure in der Baugeschichte der Würzburger Residenz machtvoll empor, und da will es wohl zuerst scheinen, als ob sie nun mit einem Male die alten ganz verdrängen sollten. Aber beim näheren Zusehen werden wir doch immer mehr zu der Überzeugung gelangen müssen, daß es gerade auch zum wirklichen Zustandekommen eines derartigen Kunstwerkes eben eines ersten Bauherrn bedurfte, der in vielem allmählich den Sinn für das Normale verloren hatte und dem das Glück zur Seite stand, indem es ihm einen solchen Architekten, wie Balthasar Neumann gerade zur Zeit erstehen ließ, der damals anhub mit souveräner Hand Kunst und Technik zu vereinen und so als Bauleiter auch trotz all dieser kollektivistischen Zusammenarbeit, die gerade vielen anderen

ähnlich entstandenen Residenzen zum Verderben ausschlug, doch ein derartiges Werk zusammengebracht hat. — Denn schließlich, warum haben die andern Fürsten des Hauses Schönborn, denen man jetzt gern allzuviel Verdienst an dem Zustandekommen zuzumessen bereit ist, nicht in ihren eigenen Landen oder, wo sie allein bauten, etwas Derartiges auch nur versucht zuwege zu bringen, warum ist selbst der Reichsvizekanzler, als er Bischof von Würzburg wurde, vor der »allzugroßen Idaea«, mit der das Bauwerk einmal von seinem Bruder begonnen war, zuerst zurückgeschreckt und wo finden sich in Bauten selbst von Welsch und Hildebrand, die auch allein von ihnen aufgeführt wurden, Raumzusammenklänge in dieser Vollendung? — Sie sind eben so doch nur bei Bauten zur Wirklichkeit geworden, bei denen irgendwie Balthasar Neumann beteiligt war, sei es in Bruchsal und mehr noch in Schönbornslust und schließlich angegeben wenigstens in allen von ihm entworfenen großen Schloßplanungen, deren größte und am meisten gerühmte, die für die kaiserliche Hofburg in Wien, immer noch nicht hat aufgefunden werden können.

Und, wenn auch, wie ich es selbst ja zum ersten Male vor langen Jahren schon betont habe, der damals vergessene Maximilian von Welsch, die größte Bedeutung als einer der wichtigsten Stammväter dieser rheinisch-fränkischen Architektengenealogie hat, wenn auch der Einfluß von Johann Lukas von Hildebrandt auf diese Lande der weitgehendste war, den Höhepunkt bildet dennoch deren Schüler Balthasar Neumann, aufbauend auf diesen seinen Vorfahren, eben in dem edelsten, was die Architektur hervorbringen kann, in sonst in Kunst und Technik zugleich unerreichter Raumschöpfung, bei der einmal die Vorlagen der Architekturwerke und das Zusammenarbeiten aus vorhandenen Rissen versagten, wie es sonst damals bei der Mitarbeit und der Liebhaberei der Fürsten eine wichtige Rolle gespielt hat. Und dies besondere Talent Neumanns hat ihn dann zur ersten Autorität in Baufragen werden lassen und ihm einen Namen gemacht, der schließlich über den seiner Lehrer schon bei ihren Lebzeiten hinausging.

Ein näheres Eingehen auf die Einflüsse der Architekturwerke und der zeitgenössischen großen Schloßplanungen auf die Würzburger Residenzrisse wäre wohl zu wünschen gewesen, wobei vor allem etwa einerseits die Deckerschen Architekturvorlagen und dann besonders die in rheinisch-fränkischen Landen vielbewunderten monumentalen Schloßpläne des Grafen Matteo Alberti für Heidelberg und den pfälzischen Kurfürsten Johann Wilhelm hätten herangezogen werden können. Von letzteren blieb es bisher unbeachtet, daß gerade sie im Grundriß das selbst auch in Würzburg unerreichte Vorbild für diese Residenz mit ihrem Blocksystem und Nebenhöfen abgegeben haben.

Erfreulicher Weise haben die Verfasser vieles an dem in der ersten Entdeckerfreude s. Z. ausgesprochenen harten Urteil über den als »Architekt maßlos überschätzten Festungsbaumeister und Ingenieur« Neumann gemildert, wenn auch jetzt noch hie und da eine gewisse Voreingenommenheit gegen ihn durchzublicken scheint, die er wirklich nicht verdient, denn sein umfassender Geist wird uns noch manche Überraschung bieten, wenn er auch ganz und gar nicht alles »bis zum Türschild« herab gezeichnet hat, was seiner als schöpferischem Architekten auch bei seinen ureigensten Werken durchaus nicht würdig gewesen wäre, selbst, wenn wir in ihm einen besseren Zeichner zu sehen hätten, der er nun einmal ganz und gar nicht war.

Ein bekannter süddeutscher Architekt und Künstler der Neuzeit hat einmal vor den Rissen eines anderen Modearchitekten, dessen Pläne fast stets durch das feine Ausarbeiten der Details die Augen der Preisrichter bestachen, ärgerlich ausgerufen: »Es ist ein Elend, daß der Kerl so gut zeichnen kann!« Und die architektonischen Ungeheuerlichkeiten dieses guten Zeichners verderben heute so manches Stadtbild; denn seine Bauten dem Bestehenden anzupassen

war er nicht fähig, ebensowenig, wie er sich einen Raum seinen Grundrissen nach auch wirklich vorstellen und erdenken konnte, und das sind gerade zwei der Hauptfähigkeiten des Architekten Balthasar Neumann, die Fähigkeiten, deretwegen er auch das Recht hatte, wie alle großen Baukünstler der Zeit, sich Ingenieur zu nennen, welcher Titel damals weit über dem des Architekten stand und den alle als ersehntes Ziel erstrebten, aber nur wenige zu Recht führten.

Gerade das Raumerdenken war das überragende Talent, in dem Neumann fast alle zeitgenössischen Baukünstler übertraf und das ihm seinen Ruhm verschafft hat, und wir wissen, wie er hier seinen baukünstlerisch wohl stark vorgebildeten Bauherrn, die aber doch als Laien sich vor den Grundrissen die Raumwirkung selbst nicht vorstellen konnten, kurzer Hand selbst in Eile die Modelle seiner großartigen Raumzusammenklänge gefertigt hat — bei Bruchsal und Brühl ist das uns bezeugt. —

Auch heute müssen wir uns eben wieder hüten, das Dekorative allzusehr zu überschätzen, sehr zu Ungunsten dieser Art der alles zusammenfassenden und überwachenden bau- und raumkünstlerisch tätigen Ingenieure, bei deren Schöpfungen vor allem auch der Innenräume, man ruhig jede dekorative Beigabe streichen kann, ohne daß ihre gewaltigen Raumschöpfungen als solche eine Einbuße erleiden, — und das ist gerade bei echt Neumannischen Werken der Fall; man braucht gar nicht nur an Vierzehnheiligen und Neresheim zu denken, man hat hier schon ein gutes kleineres Beispiel in seiner Kirche in Etwashausen, wo einmal die Dekoration nicht zur Ausführung gelangte, sodaß der Bau so heute in all seiner architektonischen Wirkung allein als Musterbeispiel dafür gelten kann. — Denn nur selten kommen nun einmal beide Fähigkeiten, die des Dekorationskünstlers und des großen Architekten und Ingenieurs zusammen, — im 18. Jahrhundert in Rheinland-Franken etwa vor allem bei Maximilian von Welsch —, während sonst eben das eine oder andere Talent zu überwiegen pflegt, wie denn Johannes Seiz und auch Küchel schließlich größere Dekorationskünstler waren, wie sie Architekten und Ingenieure gewesen sind, als welche sie denn auch gerade Neumann glänzend erkannt und benutzt hat, wie es auch bei dem nicht ganz zur Reife gelangten Joh. Gg. Bernhard Fischer, einem besonders großen Dekorationstalent, restlos der Fall war, dem einmal selbst Neumann das Recht, sich Architekt zu nennen, absprechen will, was seine Auffassung hier klar beleuchtet. — Unter Zugrundelegung der Wünsche des Würzburgers Fürstbischofs Johann Philipp Franz von Schönborn und der noch unentwickelten, aber doch den Grundton bereits völlig angebenden ersten Plänen Neumanns, die auch bei ihrer Bedeutung und dem Reiz des ersten großen Wurfs, den sie selbst vor ihren, in allem verfeinerten, kultivierteren und akademisch ausgeklügelteren Nachfolgern voraus haben, eine eingehendere Besprechung verdient hätten, da sie schon das Blocksystem mit den Höfen deutlich voraussetzen und selbst die Gartenfront in all ihrer Bedeutung völlig vorahnen lassen, wurden also in Mainz die grundlegenden Grundrißpläne ohne jede Frage fertiggestellt, wobei die dortigen Architekten M. von Welsch und J. Ph. von Erthal zusammenarbeiteten und den Einfluß der verfeinerten Kultur des Westens vermittelten.

Beim Aufbau aber scheint auch in dieser frühen Periode bereits ,das Einwirken von Wien und damit von Joh. Lucas von Hildebrandt ein weit größeres zu sein, als man jetzt gerne annimmt. — Zweifellos wurden bei dem Würzburger Zusammenarbeiten der Risse und, während der Bau schon auf den festgelegten Grundrissen in die Höhe stieg, durch weitere Einflüsse von Wien her zahlreiche Anregungen von Hildebrandt übernommen, da sich hier, gerade auch bei den zuerst errichteten Teilen, zu seiner Kunst weit stärkere Fäden ziehen lassen, als zu der von Maximilian v. Weilsch und seiner Mainzer Schule. Hier ist

ein Vergleich des zuerst errichteten Seitenpavillons mit denselben Teilen der Pläne des Wiener Künstlers für das Salzburger Lustschloß Mirabell besonders lehrreich und direkt überraschend. —

Und, wenn gerade der Mainzer Kurfürst von seines Würzburger Neffen neuem Bau einmal schreibt: »Unseres Episcopone newer Baw ist ohne contradictione recht schön, was das Hauptwerk angeht, aber meines Erachtens gahr zu hoch und zu groß und die Architektur gahr zu kostbar«, so sind das eben die Ausstellungen, die nicht auf sein und seiner Architekten Konto zu buchen sind, sondern auf Würzburger und Wiener Anregungen und Wünsche zurückgehen und die auch der Westen ohne Frage gemacht hätte, da die Franzosen »alle collifisché's verwerfen und bei einer simplen Architektur« bleiben wollen. Aber für uns sind es heute gerade recht bedeutungsvolle Momente in der Wertung vom rheinisch-fränkischen Standpunkt aus, die der Residenz die prunkende Festlichkeit und bezwingende Macht gegeben haben.

Denn, wenn es damals, auch beim Aufbau in erster Linie nur auf Mainz angekommen wäre, wäre auch der Außenbau weit französischer geworden und war es auch sicher auf den von dort ausgehenden Vorschlägen. Konnte sich doch damals selbst der geniale Maximilian von Welsch, — sicher gegen seine eigentliche Überzeugung und Vorliebe — nicht diesen westlichen, gerade frühe in Mainz infolge seiner Lage und Beziehungen bedingten, wohl verfeinernden aber auch ernüchternden Forderungen verschließen., die sein Herr verlangte und Erthal, der Freund und Schüler Boffrands eingeführt hatte, der auch gerade der wechselnden Mode halber allein damals diese bedeutende Rolle, oft selbst gegenüber dem Oberbaudirektor von Mainz und gerade auch bei den Planungen zur Würzburger Residenz in künstlerischen Fragen zu spielen begann, während er auf technischem und raumkünstlerischem Gebiete ohne Frage ebenso versagte, wie sein Nachahmer am Mainzer Hof in Verbindung von Hofkavalier und Architekt, der Freiherr von Ritter, der dann Welsch selbst aus seiner Zivilstellung im Zwang der Mode verdrängen sollte, was ganz entschieden ein künstlerischer Mißgriff, aber unter dem Wechsel der Kunstanschauung völlig zu verstehen war.

Denn, wo Welsch sich in der neuen Kunst versuchte, als ihm dem alternden, die Tragik der Unmodernheit zu drohen begann, hat er dennoch auch weit bedeutenderes und eigenartigeres geleistet, das sagt allein die Fuldaer Orangerie, während es ihm beim Kirchenbau nicht so recht glücken wollte, westlich klassisch zu sein, wie die in seinem Werk bedauerlichen Fassadenaufrisse für Vierzehnheiligen beweisen; aber das sind alles Bauten, die man doch nur schwer und ungern mit dem beeiflussenden Meister des Böttingerhauses in der Judengasse in Bamberg, mit dem des Erfurter Statthalterpalais und dem Entwerfer der ersten Risse von der Schönbornkapelle am Dom in Würzburg und den gigantisch aufstrebenden, üppig und malerisch bewegten Fassadenplänen für den Dom selbst in Verbindung bringt.

Der restlose Einfluß von Mainz hätte also ohne Frage damals auch die Fassaden weit französischer gestaltet, wenn nicht Würzburg andere Einflüsse dafür aufgenommen und verarbeitet hätte, und Robert de Cotte hätte sicher mit Genugtuung weit mehr das französische auf den von Neumann 1723 vorgelegten und damals zur Ausführung bestimmten Plänen feststellen können, als »die italienische Manier mit etwas teutschem dabei«.

Lehrreich für die französische Auffassung des westlichen Einflusses ist hier der Aufsatz von Pierre du Colombier: La Residence de Wurtzbourg. L'influence française sur l'architecture allemande au debut du XVIII Siècle [1]. Auf die Beziehungen der Gartenfassade

[1]) in: la Renaissance de l'art français. 6 Anneé. Nr. 8

mit dem Schloß in Nancy ist hier besonders verwiesen und es ist erfreulich zu sehen, wie gerade die rheinisch-fränkische Barockarchitektur sich langsam aber sicher auch ihren Platz in der internationalen Kunstauffassung zu erobern weiß. Neben den Porträts der führenden französischen Architekten dieser Epoche erscheint auch zum erstenmal hier das Bild Balthasar Neumanns in einer Kunstzeitschrift des Auslandes.

Diese kurzen Betrachtungen, die hier und da die Urteile des vorliegenden Werkes in etwa einschränken, sollen sonst aber ganz und gar nicht seine große Bedeutung für die deutsche Architekturgeschichte mindern.

Eine derartig durchgearbeitete Monographie eines einzelnen Bauwerkes hat es bisher nicht gegeben, die handlich und wissenschaftlich zugleich, absehend von dem Ballast der sonst üblichen Mappen, das Werk in einen Textband und einen Tafelband gliedert, um jeder Tafel darin einen feinsinnigen Text gegenüberzustellen, in einer Anordnung, wie sie schon recht glücklich in kleineren Publikationen der nämlichen Verfasser als etwas erfreulich Neues und Praktisches dargeboten worden ist. Ein besonderes Verdienst sind zudem die wissenschaftlichen Anmerkungen des Textbandes, die es nicht verfehlen werden, noch eine Rolle in der weiteren Erforschung des deutschen Barocks zu spielen. — Daß dazu das künstlerische Niveau der Auffassung stets auf gleicher Höhe bleibt und sich die Lesbarkeit des Stiles damit vereint, sind weitere Vorzüge des Werkes, von dem hier als besonders weiter anregend die beiden Abschnitte über die »Rekonstruktion des Ehrenhofabschlusses« und »die Farbe in der äußeren Erscheinung« herausgegriffen sein mögen. *Karl Lohmeyer.*

Bruno Grimschitz: Johann Lukas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725. Wien 1922, Österreichische Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel & Co. Bd. I der kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut des Bundesdenkmalamtes. Schriftleitung Dagobert Frey.

Wer sich mit der Erforschung des rheinisch-fränkischen Barocks befaßt, wird immer wieder auf zwei Persönlichkeiten stoßen, die wie hohe Marksteine aufragen, von denen die Wege nach vielen Seiten hin ihren Anfang nehmen. — Das sind die eigentlichen wichtigsten Stammväter einer blühenden rheinisch-fränkischen Architektengenealogie. Maximilian von Welsch und Johann Lukas von Hildebrandt. —

Von beiden fehlen noch umfassende Monographien, die zu den gar nicht leichten Aufgaben gehören, da das eigentliche Material der Bauakten, gerade bei vielen ihrer Bauten, vernichtet ist und erst ein mühsames Zusammensuchen aus allerhand verstreuten Stellen in glücklicherweise erhaltenen Privatkorrespondenzen einzusetzen hat, was immer leicht die Gefahr der Irreführung durch solche in momentaner Stimmung und oft in besonderer Absicht hingeworfenen Briefstellen mit sich bringt, sodaß letzten Endes auch hier doch nur die Stilkritik ihr gewichtiges Wort zu reden haben wird. Und, wenn es auch Hildebrandt mit dem Verlust der Akten über viele seiner Werke, besser gegangen ist, wie Welsch, der als Künstler einfach dadurch bis vor kurzem vergessen war, gibt es doch auch bei ihm durch die außerordentliche Verbreitung seiner Tätigkeit, zu deren Erforschung erst noch zahlreiche Archive in Böhmen, Mähren, Ungarn, Wien, Franken und Oberitalien erschlossen sein müssen, sehr bedeutende Schwierigkeiten, bis einmal an diese seine notwendige abschließende Lebensgeschichte nur gedacht werden kann, was niemand mehr zu bedauern hat als die rheinisch-fränkische Barockforschung. Hat doch gerade in den Ländern am Main und Rhein

Hildebrandt Schule gemacht und noch weitergewirkt in einer Zeit, als er in Österreich bereits vergessen war. —

So begrüßen wir denn auch hier besonders dankbar eine der Vorarbeiten für ein solches Werk in der trefflichen und aufschlußreichen Arbeit von Grimschitz über die künstlerische Entwickelung Hildebrandts bis zum Jahre 1725, zumal sich auch gerade als Hauptkapitel seine Tätigkeit für Pommersfelden aufrollt, die als erster Grimschitz das Verdienst hat, hier und in einem Aufsatze über das Wiener Belvedere im Monatsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien schon 1919 nachdrücklicher betont und damit Anregungen gegeben zu haben, die es nicht verfehlen werden, weiter fruchtbringend zu wirken. Und wir bedauern nur, daß er noch nichts von dem — auch bereits in dieser frühen Zeit vor 1725 — sich geltend machenden wichtigeren Einfluß des Meisters auf die Würzburger Residenz vorbringt, deren äußerer Erscheinung im Aufbau Hildebrandt schon damals begonnen hatte, seinen Stempel aufzudrücken, und von der dann namentlich seine Kunst in die rheinisch-fränkischen Lande ausstrahlen sollte.

Es war zugleich der bedeutendste Bau, bei dem er in Wettbewerb mit dem anderen Großen, mit Maximilian von Welsch, trat, und die Arbeit von Grimschitz enthält noch zwei weitere Bauten, bei denen wir beiden Meistern begegnen.

So mögen gerade hier einige Bemerkungen über diese Wechselwirkungen am Platze sein. Beim Schlosse Schönborn bei Göllersdorf, dem österreichischen Sitze des Reichsvicekanzlers Friedrich Karl von Schönborn, des späteren Würzburger und Bamberger Fürstbischofs und Vollenders der Würzburger Residenz treffen wir zum ersten Male die beiden Konkurrenten an. — Grimschitz hat hier zahlreiches urkundliches Material, auch für eine Beteiligung Welschs beigebracht, doch scheint er mir diesen Einfluß zugunsten Hildebrandts allzu gering einzuschätzen. — Er erwähnt seine Anwesenheit im Jahre 1714 und schreibt, daß er bis Juli 1717 blieb. — Es waren das aber immer nur kürzere Besuche bei seinen zahlreichen, ja bekannten Reisen von Mainz nach Wien, die er vielfach zu Besprechungen fortifikatorischer Art mit dem Kaiser und dem Prinzen Eugen — schon in seiner Eigenschaft als Direktor der oberrheinischen und anderen Reichsfestungen — zu unternehmen hatte, und nur 1714 ist sein Aufenthalt in Wien samt seiner Gattin von so langer, seinen Urlaub weit überschreitender Dauer, daß es seinem Herrn, dem Kurfürsten Lothar Franz von Mainz, einem der bedeutendesten Mitglieder aus dem Hause Schönborn, Angst und Bange wird, den berühmten Mann dort abspenstig gemacht zu erhalten. — Der Einfluß Welschs bei Schönborn scheint sich mir nun unbedingt doch bei den Gartenanlagen samt der Disposition der im Zirkel laufenden Orangerie und anstoßenden Bauten zu offenbaren, während ihr Aufbau wieder die Hand Hildebrandts zeigt. — Gerade für solche Gesamtdispositionen mit den Gartenanlagen war Welsch ja die anerkannte Hauptautorität und muß hier als der eigentliche Schöpfer der berühmten Anlagen der Favorite in Mainz (losgelöste Pavillons mit den Anlagen, nicht der frühesten Bauten), von Pommersfelden, Gaibach und zahlreichen anderen derartigen Gartenanlagen für kleinere Fürsten gelten, was ihm gerade neben seiner Eigenschaft als Begründer eines modernen Befestigungstyps seinen Namen bei seinen Zeitgenossen gemacht hat. — So war er denn auch 1714 dem Kaiser zur Neuanlage der Favorite in Wien von seinem Herrn empfohlen worden. —

Ich erwähnte schon, daß ich Welsch auch bei der Gesamtanlage von Pommersfelden ein wesentliches Verdienst zuschreiben muß, einem Werke, das hierin sich wieder als ein typisches Beispiel einer jetzt immer mehr klar werdenden rheinisch-fränkischen kollektivistischen Bautätigkeit darstellt.

Auch hier tritt bei der Arbeit von Grimschitz der von Mainz und Bamberg ausgehende

Einfluß allzusehr zurück. — Hildebrandt hat hier beim äußeren Aufbau des Hauptbaues meiner Ansicht nach, höchstens noch Einfluß beim Aufbau der schönen straffen Gartenfront des Mittelpavillons genommen, an der weiteren Ausgestaltung des allerdings schon lange in solchem, vielleicht sogar allzu weitem Raume, geplanten Treppenhauses, dann in äußerst geschickter und wirkungsvoller Weise durch Anbringung der umlaufenden Gallerie und weiteren Ausgestaltung einen Hauptanteil genommen, und dem ganzen sein festliches oberitalienisches Gepräge gegeben und war auch sonst von Bedeutung bei der inneren Ausgestaltung (vgl. dazu übrigens schon K. Wild: Lothar Franz v. Schönborn. Heidelberg 1904). Die Gesamtdisposition von Bauten und Gartenanlagen kommt von Mainz und bringt hier für diese Gegenden zwei neue einschneidende Änderungen im Schloßbauden tiefen Hufeisengrundriß des Hauptbaues, später in malerischer Verbindung mit den gegenüber vorgelagerten wirksamen Zirkelbauten und das erste große Treppenhaus in dieser Ausdehnung. Die Ideengeber sind hier unbedingt der Kurfürst selbst mit seinen »Baudirigirungsgöttern«, wie er sie selbst einmal nennt, Welsch und Philipp Christoph von Erthal, die uns auch in ähnlichem Beginnen bei der Würzburger Residenz entgegentreten. — Die schönen Zirkelstallungen, in der Außenarchitektur, das vorzüglichste der ganzen Baugruppe, fügte dann später noch Welsch hinzu, auf den auch hier der Aufbau allein zurückgeht, von dem ich sonst glaube, daß er — wie bei Bruchsal und Würzburg — bei den vorbereitenden Arbeiten, vor allem der Gesamtdisposition von Bauten und Garten das entscheidende Wort bei den Mainzer Bausitzungen als Kurmainzischer und Bamberger Oberbaudirektor gesprochen hat, wenn er auch wie dort beim Aufbau selbst dann mehr und mehr zurückgetreten ist. —

Für Dientzenhofer, den bauleitenden Meister des Ganzen, bleibt dann immer unter Mainzer Oberaufsicht noch ein schöner Anteil am Aufbau des Schlosses selbst übrig, wo sich seine Kunst außer an den Seitenflügeln doch auch namentlich am Mittelpavillon der Hoffront erweist, wie ein Vergleich mit seinen Aufrissen für Holzkirchen zeigt, die sich auf der Universitätsbibliothek in Würzburg erhalten haben (abgebildet bei Feulner: B. Neumanns Rotunde in Holzkirchen. Zeitschrift für die Geschichte der Architektur Jg. VI. 1913 S. 155) und die doch auch seinen Einfluß in Fulda, Ebrach und Banz in vielem stützen und selbst bei der Concordia in Bamberg glaubhafter erscheinen lassen, wenn auch hier ein Einfluß hinzutritt, der mehr nach dem Osten weist, mehr noch den Stil der bedeutenden Mitglieder der Familie Dientzenhofer in Prag zeigt und mit Teilen am Stifte Melk aber namentlich mit der distinguierten Architektur der Villa Amerika in Prag verwandte Klänge anschlägt, sodaß selbst an diese Prager Dientzenhofer, unmittelbar oder durch Vermittlung eines italienischen Prager Meisters in der Art des D. E. Rossi auf Johann Dientzenhofer gedacht werden muß. Über die Art der Entstehung des Pommersfeldener Treppenhauses hat sich zudem im Schönbornischen Hausarchiv in Wiesentheid ein Brief Hildebrandts selbst an Lothar Franz von Schönborn, den Bauherren erhalten, den Grimschitz noch nicht für seine Arbeit herangezogen hat. Er läßt keinen Zweifel über die Art der Beteiligung. Hier schreibt der Meister selbst über den Pommersfeldner Bau: »E troppo grande per me l'honor, che l'Alt^{za} v^{a} Elet^{le} si e compiacuta farmi in uoler, che con le mie debolezze riduca ad altro stato la cominciata sua fabricha di Pommersfelten, la quale ho trouato gia auansata, à non potermi Plontanar della prima Idea. Laudo molto l' inuentione della Scala, che per quanto de Sua Ex^{za} il Sig. Vice Cancelliere dell' Impero ho perinteso sia un parto del Alt^{za}V^{a}Elett^{le}, che veramente è degna d' amiratione, non so, se io l'hauero guastata con aggiongermi il Colonato interno, che la Cortiene, et ho osseruato ò non potermi scostar dalla figura quadra per non venderla piu grande ò piu piccola, ma in questo rei à campo à bastante far Spicar il buon gusto, che

l'Alt^za^ V^a^ Elet^le^ ha auuoto«. (Vienna li 16 Maggio 1713). Es bleibt nun noch ein Wort zu dem immer noch nicht aus der Kunstliteratur auszumerzenden häßlichen Ausdruck vom »nüchternen Mansart-Schüler Welsch« zu sagen, den auch Grimschitz wieder aufgenommen hat und dessen unglückliche Definierung auf Pinder (Deutscher Barock S. XXIII) zurückgeht und der schon in einer Zeit geschrieben ist, wo doch genügend Material beigebracht war, um die Bedeutung Welsch's erkennen zu lassen. Die künstlerische Herkunft dieses Meister ist in erster Linie Rom, Oberitalien und Wien und nur notgedrungen hat er — frühe eigener Überzeugung nach im Grundriß — später, nur notgedrungen, auch im Aufbau, als z. T. diletierende Hofkavaliere die erkältende westliche Bauweise in Mainz eingeführt, das seiner ganzen Lage nach am frühesten dem Modeeinfluß erlag, den westlichen Forderungen Konzessionen gemacht. Aber selbst hier hat gerade er es verstanden, derartige Bauten mit so viel süddeutscher Wärme und Behaglichkeit zu durchsetzen, daß sie für unseren Geschmack oft weit über ihren westlichen Vorbildern stehen und zu »Prunkstücken heiteren Barockstils« geworden sind. — Ich greife hier nur die Fuldaer Orangerie und auch gerade die Stallungsbauten in Pommersfelden heraus und möchte erwähnen, daß die zahlreichen Beziehungen zum Casseler Orangerieschloß zu seiner Kunst — Mittelbau zu Biebrich, Seitenflügelrückfront zu den Stallungsbauten von Pommersfelden — noch nicht geklärt sind. Das wären also genügend Bauten seiner Hand in französischer Art, die die Bezeichnung eines »trockenen« Mansartschülers nicht verdienen. Und bei dem letztgenannten Biebricher Schloß zeigt sich dazu noch deutlich seine Beziehung zu Fischer von Erlach, die sonst noch klarer in seinen dekorativen Portalaufbauten zutage tritt. Wie aber erst stimmt diese Bezeichnung zur eigentlichen Kunstweise Welschs, die zum üppigsten und freudigsten gehört, was das rheinisch-fränkische Barock aufzuweisen hat? Zeigt sich doch sein ureigenster Einfluß, der des Bamberger Landeskindes, am Böttingerhaus, dem Prellhaus in der Judengasse in Bamberg, am Statthalterpalais in Erfurt und auf seinen, zu den schönsten erhaltenen Rissen dieser Lande gehörenden zur Würzburger Domfassade, zu Innen- und Aussendekorationen der dortigen Residenz und zur Schönbornkapelle am Dom, zu der auch gerade er die Grundidee, wie so oft bei den wichtigsten rheinisch-fränkischen Bauten, abgegeben hat. Und schließlich auch sein Alterswerk, die über monumentale Treppenanlagen sich erhebende, kraftvolle Kirchenfassade von Amorbach im Odenwald, vor dem lichten Raum seiner schönen Kirchenschöpfung, zeigt, daß es ihm mit seiner französischen Extratour »à la mode« nicht so recht ernst war, in der allein trotz des straffen und monumentalen Grundrisses seine geplante Fassade von Vierzehnheiligen als ein Mißklang im rheinisch-fränkischen Sinne empfunden werden muß. Und es darf auch nicht vergessen werden, daß gerade aus seiner Schule Meister hervorgegangen sind, die noch spät Werke voll von rheinisch-fränkischer Sinnesfreude schufen, Thoman mit dem Palais Kesselstadt in Trier, Küchel mit seinem Bamberger Rathaus und Stengel mit der Saarbrücker Ludwigskirche.

Karl Lohmeyer.

Friedrich H. Hofmann. Johann Peter Melchior 1742—1825. Verlag f. praktische Kunstwissenschaft F. Schmidt. München, Berlin, Leipzig 1921, 186 S. 46 Bildtafeln.

Unsere Kenntnis der süddeutschen Skulptur des 18. Jahrhunderts wurde in den letzten Jahren durch Einzeldarstellungen gut gefördert. Es sei an die Arbeiten über Götz, Dietz, Günther, Straub erinnert. Dazu tritt nun das vorliegende Buch über J. P. Melchior, der im Gegensatz zu den vorgenannten schon ganz ins Rokoko hineingeboren wurde (1742), der dessen Endphase im Porzellan mitformen half und den völligen Wandel zum Klassi-

zismus durchlebte, er starb 1825. Seine Lehrjahre brachte er, ohne unter einen entscheidenden individuellen Einfluß zu geraten unter häufigem Wechsel in Düsseldorf, Aachen, Lüttich, Köln, Koblenz zu und faßte endlich in Mainz Fuß, wo er erst zu einer gewissen meisterlichen Reife gelangte. Seine formale Bildung wuchs wohl hauptsächlich aus allgemeiner Rokokotradition, deren Stärke sich in der Sehweise z. B. einer Zeichnung von 1776 (Abb. 2) offenbart, die die Beischrift »Nach Natur« aufweist. Der Vorwurf, ein sitzender Knabe, ist durchaus rokokohaft empfunden. Sein eigenstes Gebiet fand Melchior, als er in die Höchster Porzellanfabrik um 1767 als Modellmeister eintrat und dort namentlich das Gebiet des Porzellanbildnisses in fruchtbarer Weise bearbeitete. Dieses letztere bedeutete nun schon ein innere Vorbereitung und allmähliche Umwandlung zum Klassizismus, wenn daneben auch die Rokokoformen bis in die Frankenthaler Zeit (ab 1779) hinein in anderen Vorwürfen nachlebten; aber auch diese Vorwürfe (nicht die Form) haben einen Schein vom Kommenden, insofern sie zum größten Teil der Beobachtung des täglichen Lebens entnommen wurden. Im späten Rokoko glänzend gestaltet, gehören sie zu unserem ganz wertvollen Porzellanbesitz der Zeit. Im Laufe der Tätigkeit in Frankenthal wird das Rokoko völlig überwunden und mit einem Stück, wie die Apotheose Karl Theodors 1792 ist der strenge Klassizismus erreicht. Als Kind dieser neuen Zeit erweist sich Melchior auch durch ästhetisch literarisches Arbeiten, ein Streben nach Bewußtheit, das der vergangenen Zeit in dieser Form fremd war. Dietz z. B. schreibend läßt sich nicht vorstellen. Seine einzige Ausdrucksform war die sinnliche Darstellung. Dies ändert sich also im Klassizismus und der Romantik. Der schreibende Künstler wird eine häufige Erscheinung. Die erste Arbeit ließ Melchior anonym erscheinen 1781: »Versuch über das Sichtbar Erhabene in der bildenden Kunst«. Ihre Bedeutung ist zunächst eine symptomatische, aber auch ihr sachlicher Gehalt ist nicht ohne Interesse. Einige hauptsächlich für die Persönlichkeitscharakteristik Melchiors wichtige Aufsätze schlossen sich in der Folgezeit der ersten Veröffentlichung an. — Die Revolutionskriege störten den Frankenthaler Betrieb empfindlich und legten ihn schließlich (1794) gänzlich lahm. Melchior wurde dadurch beschäftigungs- und brotlos. Seine Bewerbung um die Direktorstelle der Mannheimer Zeichnungsakademie blieb erfolglos. Er zog schließlich nach Nürnberg (1794). Von dort aus bewarb er sich um eine Stellung an der Nymphenburger Manufaktur, die er dann auch 1796 bekam. Erst im Herbst des folgenden Jahres trat er seinen neuen Dienst an, den ihm aber vorerst Kränklichkeiten erschwerten. Doch schließlich hoben sich diese Hemmnisse großenteils, seine Stellung verbesserte sich und der Künstler genoß nochmals die Wohltat fruchtbaren Schaffens, bis Alter, Krankheit und die überhandnehmende Anlage zum Querulanten die künstlerische Kraft töteten. Unter den Nymphenburger Arbeiten sind das Beste die Bildnisse, namentlich gelingen Damen- und Kinderporträts von stillem feinen Reiz und schlichter Lebenswahrheit. Figürliche Gruppen dagegen (Allegorie, Antik-Mythologisches) entbehren der inneren Wärme und des Lebens, das den Gruppen der Frankenthaler und namentlich der Höchster Zeit eigen ist. Auf jener Zeit ruht somit das Hauptgewicht der Künstlerschaft Melchiors; seine innere Beziehungen gingen doch mehr zum Rokoko als zur neuen Zeit, so sehr er sich wieder in diese letztere hineinzufinden wußte.

Hofmann läßt das Lebensbild dieses Mannes so erstehen, daß er zunächst in einer Art Urkundenbuch die biographischen Zeugnisse zusammenträgt, dann die literarischen Arbeiten Melchiors abdruckt und schließlich erst, der Mitarbeit des Lesers zuhilfe kommend, ein zusammenhängendes Lebensbild schildert. Der Verfasser tritt so bei aller »Freundschaft« zum Künstler sehr zurück und dessen Persönlichkeit ersteht ganz lebendig; gerne geben wir seiner Menschlichkeit wie seinem Künstlertum unsere Teilnahme. Das Buch ist über seinen

rein wissenschaftlichen Nutzen (vor allem als Grundlage dafür, das Porzellanwerk Melchiors inventarisch zusammenzustellen) hinaus literarisch reizvoll. Die Ausstattung versäumt nicht das Ihrige dazu beizutragen. *Joseph M. Ritz.*

Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris. Herausgegeben und mit kritischem Apparat versehen von Karl Frey. München bei Georg Müller 1923. XVI und 798 S.

Als vor einer Reihe von Jahren, Ende 1909, die Nachricht verbreitet wurde, es sei durch einen außerordentlichen Zufall in dem Privatarchiv eines gräflichen Hauses in Florenz die Korrespondenz von Vasari aufgefunden worden, 14 Bände mit Briefen und Ricordi, haben alle, die an der Forschung über italienische Kunst der Hochrenaissance Interesse nehmen, das Gefühl eines außerordentlichen wissenschaftlichen Ereignisses gehabt. Als dann einige Monate später bekannt wurde, daß die Bearbeitung dieses Materials in die Hände von Karl Frey gelegt worden war, stand fest, daß es in der zuverlässigsten Bearbeitung der Wissenschaft einmal würde zugänglich gemacht werden: niemand schien durch langjährige Arbeiten auf dem Gebiet der Quellenforschung mehr zu dieser Aufgabe vorbereitet zu sein.

Es hat dann doch vieler Jahre bedurft, weit über die Erwartung hinaus, ehe das Carteggio Vasariano ans Licht treten konnte; die Arbeitsweise des Herausgebers, der stets bestrebt gewesen ist das Letzte zu geben, verhinderte mehr als die allgemeinen Verhältnisse, die seit dem August 1914 eingetreten sind, die schnellere Vollendung. Frey ist es nicht beschieden gewesen sein Werk selbst vollendet zu sehen; mitten in der Arbeit hat ein plötzlicher Tod den Unermüdlichen überrascht, aber zum Glück hatte er die Arbeit so gut wie abgeschlossen und hatte sich in dem Sohne den Arbeitsgenossen erzogen, der, obschon in andererem Berufe tätig, imstande war, sie so zu vollenden, daß nirgends die Naht sichtbar wird. Ihm gebührt der Dank der Wissenschaft für die Pietät, mit der er sich der mühevollen, überaus schwierigen Arbeit unterzogen hat.

Was jetzt von dem Verlag in einwandfrei schöner Form geboten wird, ist noch nicht das Ganze; wir haben nach dem Vorwort noch auf mehrere (ich glaube zu verstehen zwei weitere) Bände zu rechnen, bis diese Publikation vollendet sein wird, ein Grund- und Eckstein für die weitere Forschung.

Das im Archiv der Rasponi-Spinelli gefundene Material setzt sich zusammen einmal aus den Briefen der verschiedensten Menschen an Vasari, meist einer Reihe von Briefen einzelner, die ihm nahestanden, dann aus den ricordi-Aufzeichnungen autobiographischer Art, in denen er die Aufträge und die Summen, die er dafür erhielt, eintrug, einer so geschlossenen Menge von Stoff, wie sie — Frey hebt es mit Recht hervor — sonst nur für Michelangelo (dank der Erhaltung von dessen Papieren im Archivio Buonarotti) auf uns gekommen ist. Bedenken wir nun, welche umfassenden Arbeiten der verschiedensten Art der vielseitige Mann ausgeführt, mit wievielen bedeutenden Menschen er in Beziehung gestanden hat, so dürfen wir auf außerordentliche Bereicherung unserer Kenntnisse schon gefaßt sein; und wo, wenn nicht hier, sollten wir hoffen dürfen, endlich genaue Auskunft über die dunkle Frage zu erhalten, die uns namentlich interessiert, die Entstehung der Viten, die Vasaris Namen unsterblich gemacht haben, über die Mitarbeiter, die ihn unterstützten, und deren Anteil an dem Werk?

Trotzdem: ein leises Gefühl der Enttäuschung überkam uns bei der Durchsicht, vielleicht weil die Erwartungen zu hoch gespannt waren. Wir haben, wenigstens so weit das Carteggio bis jetzt vorliegt, uns davon überzeugen müssen, daß es doch nicht alle Fragen be-

antwortet, daß namentlich die große Frage, die sich um das literarische Lebenswerk dreht, nicht restlos geklärt wird. Allerdings wir wollen nicht ungerecht sein: nie und nirgends ist alles erhalten, was man bewahrt zu sehen wünscht, und so beobachten wir einmal nicht wenige Lücken in der Korrespondenz mit einzelnen [1]), wie man sich andererseits stets bewußt bleiben muß, daß manches mündlich verhandelt wurde, aber niemals den Niederschlag auf dem Papier gefunden hat.

. Die mehr als vierhundert Briefe, die in diesem Bande abgedruckt sind, stammen zu einem sehr großen Teil von Vasari selbst — ich zählte 150 —, der Rest verteilt sich auf mehr als dreißig verschiedene Korrespondenten, von denen allerdings einzelne mit nur je einem Brief vertreten sind. Die umfangreichsten Serien entfallen auf den Bischof von Arezzo Minerbetti, Herzog Cosimo I, Vincenzo Borghini und Miniato Pitti, Paolo Giovio, den Olivetaner Don Ippolito, Michelangelo, einen beliebten Wanderprediger Don Ippolito Fiamma, Cosimo Bartoli, Pietro Aretino und den herzoglichen Sekretär Concino. Nicht weniges aus diesem Material ist schon bekannt und lange gedruckt, in erster Linie Vasaris eigene Briefe, die allerdings reichlich vermehrt sind durch einen Teil der Berichte, die er an den Herzog sandte und die, mit dessen Weisungen versehen, an den Maler-Architekten zurückgingen; ferner die Briefe Michelangelos, die Vasari bereits selbst in sein Werk aufgenommen hatte; Aretino hatte die seinigen in der Briefsammlung veröffentlicht, die er herausgab, um seine Machtstellung als das öffentliche Gewissen der damaligen Welt zu festigen; die Briefe des Annibale Caro finden sich, wenn auch literarisch überarbeitet, in dessen Lettere famigliari. —

Daß in diesen Briefen Vasaris eigenes Schaffen eine vielfache Beleuchtung erfährt, ist selbstverständlich. Besonders wichtig erscheint die Ausbeute für die großen Unternehmungen, die er seit 1554/5 für Cosimo I auszuführen hatte: die umfassenden Arbeiten im Palazzo Vecchio, dessen Inneres er zur herzoglichen Residenz umgestaltete — in der Hauptsache sind die von ihm dekorierten Zimmer noch heute wohl erhalten —, und der Bau der Uffizien, dann die Bauten in Pisa — für den Stefansorden — lassen sich in den Einzelheiten ihrer Entstehung verfolgen. Die Schwierigkeiten aller Art, die zu überwinden waren, erfüllen uns mit Bewunderung für die Ausdauer und Arbeitskraft des Mannes, der sie zu überwinden verstand. Wir lernen die literarischen Programme kennen, nach denen er die Bilderzyklen entwarf, seine zahlreichen Gehilfen und seine Gegner.—Wesentlich geringer, ja auffallend dürftig, was wir sonst über Künstler und Kunstleben erfahren. Interessant eine Äußerung Don Miniato Pittis (Brief 69) von 1545 über das Jüngste Gericht Michelangelos: sein Urteil, ihm gefalle die Decke besser als die Altarwand — perche vi è mille heresie — war wohl das allgemeine. Eine wichtige Notiz über Bronzino — der angeblich nach Aufstellung des Bildes von Vasari in San Lorenzo das seinige (gemeint ist die große Tafel in S. Croce mit Christus in der Unterwelt, heute in den Uffizien) überarbeitet habe — steht in einem Brief Borghinis von 1551 (Nr. 160): Bronzino wird etwas spöttisch als Dominus Dominantium bezeichnet. Als dann die Enthüllung endlich stattfindet, gibt es eine Völkerwanderung eine ganze Woche lang »Chi dice una, chi un altra cosa«. Die Kunstverständigen vergleichen sie mit der Kreuzabnahme von Salviati, die dagegen abfällt (Nr. 170). Sehr amüsant plaudert derselbe Korrespondent, Minerbetti, im folgenden Brief über die Gruppe des toten Christus mit dem Engel von Bandinelli und gibt seiner Bewunderung für den Perseus von Cellini beredten Ausdruck. Wie dankbar sind wir im Grunde für solche Laienurteile, wo sie uns erhalten sind, gehört es doch mit zum Lehrreichsten, authentisch zu erfahren, wie jene Werke, mit denen

[1]) So z. B. weist eine besonders wichtige Briefreihe, die des Don Miniato Pitti, nach 1548 eine Lücke von mehr als 15 Jahren auf (Frey S. 224).

wir uns heute wissenschaftlich beschäftigen, von den Zeitgenossen angesehen wurden. Mit diesem wenigen ist das Material so gut wie erschöpft, aber ein anderes tritt in der langen Reihe der Briefe mit überwältigender Kraft zutage: die ganz exceptionelle Stellung, die Michelangelo, namentlich der greise Meister, einnahm. Man hat beim Lesen den Eindruck, daß alle Augen auf ihn gerichtet waren. Jeder Ausspruch von ihm wird wie ein Wort der Bibel weitergegeben. Als Vasari eines Tages in die Sakristei von San Lorenzo kommt, Anfang Februar 1563, findet er sie völlig verräuchert, weil die Geistlichen darin offene Kohlenbecken zum Heizen gebraucht hatten. Empört wendet er sich an den Herzog (Nr. 393), damit er einen verständigen Mann mit der Überwachung betraut: »denn dies ist die hohe Schule und gehört der ganzen Kunst« und Borghini's Worte bestätigen die allgemeine Bewunderung für die Sakristei (S. 716): kein Fremder von Stand käme nach Florenz, der nicht sofort dorthin wie zu einem Wallfahrtsort eile.

Beachtenswert eine Notiz wieder in einem der Briefe Minernettis (Nr. 211): Herzog Cosimo hat aus Arezzo — außer der wenige Wochen zuvor ausgegrabenen Chimaera — antike Kleinbronzen erhalten und beschäftigt sich jeden Vormittag Stunden lang damit sie persönlich zu reinigen. Die Eifersucht des Sammlers drückt sich in einem Verbot des Herzogs an Vasari aus, daß niemand die aus dem Museò des Giovio eingetroffenen Bildnisse kopieren solle (Nr. 264).

Und nun zu der wichtigsten Frage: der Entstehung der Viten. Die erste Erwähnung steht in einem Briefe Giovio von 1546 (S. 87), der sich ihm zur Durchsicht anbietet; in mehreren Briefen desselben Korrespondenten aus dem folgenden Jahr (Nr. 93 ff.) ist kurz davon die Rede; wichtig, daß das Werk Anfang Juli 47 als abgeschlossen bezeichnet wird (Nr. 96). Don Miniato Pitti hat es Mitte September gelesen und findet nur weniges zu verbessern (Nr. 98). Im Dezember hatten es Giovio und Caro in Rom in Händen; beide äußern sich mit warmer Anerkennung; letzterer kritisiert leise gewisse Ausdrücke und macht die feine Bemerkung: »in un opera simile vorrei la scrittura apunto come il parlare« — was ja auch in der Hauptsache Vasari geglückt ist. Ende Januar 48 schlägt Giovio einen Titel für das Buch vor, der dann den Keim des später gewählten gebildet hat [1]), und mahnt zur Drucklegung (Nr. 107). Pitti macht bald danach Vasari auf den Drucker Torrentino aufmerksam, der sehr schöne Typen hätte (Nr. 109). Daß Vasari Aretino in Venedig um Verse für sein im Druck befindliches Werk angegangen hatte — offenbar um Epitaffi —, erfahren wir aus der ablehnenden Antwort des Poeten vom September 49 (Nr. 120). Von kapitaler Bedeutung ist dann der Brief des Literaten Giambullari aus den ersten Januartagen 1550 (Nr. 122): danach berechnet der Herausgeber den Beginn der Drucklegung, die damals schon ziemlich weit vorgeschritten war, auf September/Oktober 1549, die Vollendung März 50; die Ausgabe des Werkes erfolgte im April (interessant für die verhältnismäßig schnelle Zirkulation einer Neuerscheinung, daß Borghini im Mai das Buch in Bologna ausliegen sah). Wir erfahren hier ferner, daß das Titelblatt der beiden Teile von Vasari entworfen und von einem bei der Druckerei angestellten Deutschen geschnitten worden war; Vasari, offenbar nicht damit zufrieden, hat es dann in Venedig schneiden lassen. An den Indices, deren Herstellung viel Zeit erforderte, hat Borghini mitgearbeitet (Nr. 123), der auch sonst um die Drucklegung sich eifrig mühte (Nr. 124), daher Vasari bei der Abreise nach Rom nach der Wahl Julius III an ihn den Ricordo richtet mit den Weisungen, was noch zu tun sei (Nr. 125).

---

[1]) Allerdings ist anzumerken daß Anton Francesco Doni, der ursprünglich das Buch publicieren sollte, bereits 1547 (wenn das Datum so und und nicht 1548 zu verstehen ist) einen Titel mitteilt, der mit dem spätern, von unbedeutenden Varianten abgesehen, fast identisch ist (Kallab., Vasaristudien S. 78 Regest 131).

Das in der Hauptsache, was in dem Carteggio über die Editio princeps zu finden ist, und wenn wir auch über eine Haupt- und Kernfrage, wer Vasari den ersten Anstoß gegeben hat, sich an diese Aufgabe zu machen, nichts erfahren und nach wie vor auf Vasaris eigene Darstellung im Kap. XXVIII der Autobiographie angewiesen sind, so erfahren wir dafür die Namen der wichtigsten Mitarbeiter — die wir uns in der Hauptsache doch beschäftigt denken müssen, stilistisch zu verbessern — und interessante Einzelheiten über die Drucklegung. — Wir dürfen annehmen, und Vasaris eigene Worte in dem Nachwort an die Künstler sagen es, daß Vasari nach dem Erscheinen eines Buches, das ihn unsterblich zu machen bestimmt war, — »vi farà honorato in vita et in morte«, hatte Giovio vorausgesagt — an zukünftige Verbesserungen dachte und weiteres Material sammelte. Die erste Spur des Plans einer Neuausgabe findet sich in einem Brief des Cosimo Bartoli — der auch schon an der Drucklegung der ersten Ausgabe mitgewirkt hatte — aus Pisa vom April 1561 (Nr. 340). Vasari hatte ihn um Mitteilung der Inschriften, die auf den Trecentofresken des Camposanto zu lesen sind, gebeten; der Freund beeilte sich den Wunsch zu erfüllen. Auf der Adreßseite des Briefes aber finden sich eine Reihe von Notizen von Vasaris Hand geschrieben, Daten zur Geschichte einer Reihe von Florentiner Monumenten des Du- und Trecento. Der gleiche Korrespondent, der inzwischen der Geschäftsträger Cosimos in Venedig geworden war, schrieb zwei Jahre später, daß er sich vergebens um Nachrichten über Campanile und San Marco bemüht habe (Nr. 404). Eine Anfrage Vasaris über Toppa war in einem Brief vom Ende 1562 enthalten, dessen Original leider nicht nachgewiesen worden ist (Nr. 384). Im Frühjahr 1563 aber trat der Maler-Literat bereits eine Reise an, zu dem Zweck, eine Reihe von Städten und ihre Monumente wieder zu sehen; sie führte ihn durch Umbrien und die Marken nach Venedig. Diese Reise, die Vasari in seiner Autobiographie übergeht, ist über der späteren von 1566 etwas in Vergessenheit geraten, und leider fehlen Vasaris Briefe darüber; ihre Spur aber ist in zwei Schreiben Borghinis bewahrt (410/411). Hier bricht der erste Band des Carteggio ab und wir dürfen weitere Nachrichten über die Ausgabe der Viten von 1568 im nächsten Bande erwarten.

Von einzelnen Fragen, auf die durch das Carteggio neues Licht fällt, verdienen noch besondere Erwähnung: die Gründung der Akademie (hier allerdings die Hauptstücke bereits bekannt) und die Ende 1549 vollzogene Vermählung Vasaris mit der Tochter eines wohlhabenden Aretiner Bürgers. Der eigentliche Vertrauensmann in dieser Angelegenheit, die er durchaus geschäftlich behandelte — woraus man doch wohl nur aus modernen Anschauungen heraus ihm einen Vorwurf machen kann — war Borghini: an ihn richtet Vasari einen eingehenden ricordo, er schreibt an den Vater und berichtet dann an Vasari (Nr. 119 u. 121).

Unnötig zu sagen, daß die Herausgebe der Dokumente die bekannte, nicht zu übertreffende Sorgfalt beweist, die Frey in so vielen früheren Arbeiten stets dokumentiert hat, ebenso unnötig hervorzuheben, daß jedes Stück von ausführlichen, auf alle Fragen zutreffende Antwort erteilenden Anmerkungen begleitet ist. Man darf die Ausgabe in dieser — und jeder — Hinsicht als ein Muster, als das schönste Dokument echten Gelehrtengeistes und -fleißes bezeichnen.

Es würde dem Ref. eine Freude sein mit diesem Lob die Besprechung abzuschließen, um so mehr als der, dem sie gilt, nicht mehr unter den Lebenden weilt. Aber leider sieht er sich außerstande einige kritische Bemerkungen zu unterdrücken: wirklich nicht aus Freude an Kritik. Diese Kritik betrifft namentlich die Art der Polemik des Autors. Wer Freys frühere Arbeiten kennt, dem konnte nicht entgehen, daß es ihm kein anderer, der es unternahm eine verwandte Aufgabe zu lösen, je hat recht machen können; mit Lob war

er mehr als sparsam, mit Tadel schnell und in scharfer Form bei der Hand. Und leider trifft nun dieser hier mehrere Männer, deren Arbeiten alle, die sie benutzen, zu Dank verpflichten sollten. Zuerst Milanesi, dessen Ausgabe der damals bekannten Briefe Vasaris Frey so wenig genügte (vgl. was darüber S. XIII/XIV gesagt ist), daß dieser Umstand ihn zum Neuabdruck mitbewog — was die Folge hat, daß die Publikation nun über die Maßen voluminös wird. M. E. hätte es genügt schwerwiegende Lesefehler in einem Anhang zu vereinigen. Eine Kontrolle hat mir bewiesen, daß es sich in einer verhältnismäßig kleinen Zahl von Fällen um Versehen handelt, die den Sinn des Textes wirklich entstellen, während die Mehrzahl gänzlich belanglos ist. Empfindlich — und für alle, die den jungen Gelehrten gekannt und seine wissenschaftlichen Qualitäten geschätzt haben — die Polemik gegen Kallab (S. 252 Anm.); fast noch fataler was S. 471 gegen Gaye vorgebracht wird. Man vgl. ferner S. 193 und S. 245 Anm. Es muß gesagt werden, daß Dinge dieser Art wenig geeignet sind, die nicht ganz leichte Position, die wir den italienischen Kreisen gegenüber haben, zu verbessern; und daß diese Position nicht so ist, wie viele wünschten — und wie sie im Interesse des Zusammenarbeitens unbedingt erforderlich —, daran trägt die Person des Herausgebers ein gutes Teil der Schuld. Diejenigen aber, die etwa aus Mangel an Übersicht über die tatsächlichen Verhältnisse meinen, ich übertreibe hier, oder persönliche Gründe veranlaßten mich dies zum Ausdruck zu bringen, verweise ich auf das, was ein Gelehrter von höchstem Rang, der für Frey's wissenschaftliche Arbeit volle Anerkennung gehabt hat, über diesen Punkt zu sagen sich gedrungen fühlte: Julius von Schlosser in Wien in seinen Materialien (V S. 69).

Und nun sehen wir mit Bedauern, mehr: mit Indignation, daß die Einleitung eine Unterlassung aufweist, die unter keinen Umständen unbeabsichtigt sein kann. Wie es kam daß die »seit Jahrhunderten verborgene, stets vermißte und vergeblich gesuchte Hinterlassenschaft Vasaris« (Freys eigene Worte) in unseren Tagen aufgefunden wurde, wir wissen es alle und wir kennen den Namen des Florentiner Gelehrten (der heute die führende Stellung in seiner Vaterstadt bekleidet), dem dieser Fund gelang. Mag immerhin ein besonderer Zufall freundlichst gewaltet haben: er war sich sofort der Bedeutung des Fundes bewußt, der ihm gelungen war. Daß der Name in der Einleitung nicht einmal genannt ist, hätte man schon Carl Frey nachgetragen; der Sohn und verdienstvolle heutige Herausgeber hätte stillschweigend hier eingreifen sollen und müssen. Es wäre wohl verstandene Pietät gewesen.

Zu wesentlichen Nachträgen bietet die Sorgfalt, mit der Frey allen Einzelfragen nachgegangen ist, kaum Veranlassung. Ein paar kleine Anmerkungen, die ich bei der Durchsicht machen konnte, seien hier als Zusätze mitgeteilt. Der S. 288 erwähnte Paduaner Edelmann Mantova ist Marco Mantova Benavides, der ein namhafter Sammler — die Hauptstücke seiner Sammlung führt Michiel auf (ed. Frizzoni S. 68 ff.) — und Protektor Ammanatis war; die Arbeit, auf die in Borghinis Brief angespielt wird, ist das Mausoleum in den Eremitani. Der S. 286 Anm. genannte Maler Prospero ist Fontana (vgl. S. 779). Das S. 222 erwähnte Bild der Psyche von Vasari ist im Depot der Berliner Museen zu finden; vgl. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. 34, 1913, S. 306. S. 394 spricht Frey in der Frage, wann die Dekoration der Montaguti-Kapelle in der Annunziata von Allori gemalt sei, 1582 oder schon 1565, sein beliebtes »non liquet« aus, wobei übersehen ist, daß Vasari (VII, S. 606) sie bereits erwähnt. Hyperkritik ist, was S. 538 gegen die Identifizierung des Giovambatista in Borghini's Brief mit dessen Protégé Naldini gesagt wird. — Ein bereits publizierter Brief Vasaris fehlt im Carteggio; datiert 26. II. 1556(7) und an die Sindici der Trinitätsbruderschaft in Arezzo gerichtet (Rivista d'arte VIII, 1912, S. 123; hier auch Brief Nr. 246 bereits gedruckt). Ich merke bei dieser Gelegenheit an, daß ein, so viel ich sehe, weder publiziertes

noch erwähntes Billet Vasaris sich in einer (öffentlich ausgestellten) Sammlung von Autographen im Palazzo Borromeo in Mailand befindet: an B. Concino gerichtet und vom 9. II. 1561 (2) datirt. *Gronau.*

Werner Weisbach. Trionfi. Berlin C. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1919. 162 S. 60 Abbildungen.

Wie die Vorstellung von dem altrömischen Triumphzug sich durch das Mittelalter hindurch gerettet und mit dem Wiederaufleben der antiken Tradition im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts neue Bedeutung und Gestaltung gewonnen hat, unternimmt dieses Buch in knapper zusammenfassender Form darzustellen. Angefügt sind ein Kapitel über die Ausbreitung und Umbildung der Triumphdarstellung in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und ein Kapitel über »Triumph und Grabmal«.

Der Hauptnachdruck ist deutlich auf Italien und die italienische Renaissance gelegt, und die Liebe des Verfassers gilt unverkennbar dem Quattrocento. Hier galt es ein sehr umfängliches Material zu bewältigen; aber der Weg war durch eine Fülle von Vorarbeiten geebnet. Worauf es also ankam, war, die Fülle zu sichten, Wichtiges hervorzuheben, entscheidende Gesichtspunkte zu finden. Und das ist auch in weitgehendem Maße gelungen. Eine ikonographische Studie in dem Sinne, daß vollständige Nachweisung der einzelnen Denkmäler, Untersuchung ihrer Abhängigkeit voneinander und der Überlieferung der einzelnen Typen versucht würde, ist nicht beabsichtigt. Dagegen ist Gewicht darauf gelegt, zu zeigen, welche Rolle die Triumphidee jeweils in Leben und Kunst spielt, wie sie aus der Literatur in die Bildgestalt übertragen wird, wie sie den Zeitgeist beeinflußt und in ihn eingeht. Dabei ergibt sich, daß der Triumphzug in der Gesinnung der Renaissancezeit, die Ruhmstreben und persönliche Geltung des Einzelnen in größter Stärke aufleben ließ, günstigsten Boden fand und daß die Sehnsucht nach Wiedererweckung der alten Welt in ihm einen besonders dankbaren Vorwurf entdecken mußte. Bei der Untersuchung der bildlichen Darstellungen wird gefunden, die Triumphidee habe lebhaft befruchtend auf die künstlerischen Kräfte gewirkt. Besonders deutlich wird dabei, daß auch bei diesem Gegenstande die Rezeption der antiken Überlieferung langsam und schrittweise erfolgt, die Darstellungen anfangs eine ganz freie Auffassung und eine realistisch-zeitgenössische Ausgestaltung zeigen und erst allmählich immer mehr Anlehnung an noch vorhandene bildliche Denkmäler des Altertums, Verwendung archäologischer Kenntnisse erstrebt wird. Zuletzt tritt auch eine rein formale Annäherung an altrömische Vorbilder ein, entsprechend der allgemeinen Entwickelung in der italienischen Kunst um 1500. Bleibt bei diesem Vorgang unter der Fülle der Werke mittlerer Begabungen gerade jene unarchäologische Richtung die weitaus lebendigere, so weiß doch das Genie eines Mantegna die wissenschaftlich getreue Darstellung über jede andere zu erheben. Nach ihm ist allerdings für lange Zeit solchen Darstellungen durch Überwuchern des Interesses an der Richtigkeit und durch klassizistische Unselbständigkeit der Lebensnerv durchschnitten.

Die Ordnung der Denkmäler ist bei Weisbach nach Gegenständen vorgenommen, was aus der Richtung des Buches, die keine stilgeschichtliche sondern eine allgemein geistesgeschichtliche ist, sich genugsam erklärt. Schon die verschiedene Häufigkeit der Gegenstände ergibt entscheidende Winke dafür, was die Zeit der Renaissance bewegte. Weitaus am häufigsten sind die Triumphzüge antiker Helden, sie galten wohl auch als die vornehmsten Aufgaben dieser Art. Es folgen die zeitgenössischer Personen, die deutliche Anlehnung an erstere zeigen. Aus dem alten Testament sind David, Joseph, die Königin

von Saba mehrfach als Triumphatoren dargestellt. Klassisch-mythologische Trionfi sind meist in engstem Anschluß an antike Vorbilder entstanden und treten dementsprechend zugleich mit der formalen Anlehnung an solche, also ziemlich spät auf (dagegen müssen wir allerdings die Bemerkung machen, daß verschiedene andere mythologische Stoffe schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts und in ganz unantikischer Gestaltung auftreten, so daß das Fehlen von Triumphzügen dieser Art nicht zu weiter gehenden Schlüssen verwendet werden darf). Unter den mehr allegorischen Darstellungen erfreuten sich die der Planeten und die von Petrarca erfundenen sechs Trionfi besonderer Beliebtheit. Die christlichen Triumphe treten nur ganz selten in der Form eines Zuges auf und erst im 16. Jahrhundert; für sie blieb die mittelalterliche Form der unsinnlichen, symbolischen »Ecclesia triumphans« die bevorzugte.

Erst das Barock und die Gegenreformation hat dem letztgenannten Thema Leben einzuflößen gewußt. Leider geht das Buch aber auf diese Zeit kaum ein. Das italienische Barock wird kaum gestreift, von nordischen Darstellungen des 17. Jahrhunderts werden nur die des Rubens und des Jordaens erwähnt. Allerdings fehlen hier die Vorarbeiten ganz. Ohne Zweifel aber hat die Darstellung von Triumphen keiner Zeit so viel sein können wie der des Absolutismus und der Gegenreformation und eine breitere Untersuchung müßte zu dem Resultat kommen, daß damals eine ganz unbeschwerte, unmittelbar den entscheidenden Trieben der Gegenwart erwachsene Bedeutung dieser Idee zukam. Was der Verfasser über die Triumphzüge des Rubens sagt, ist wenig mehr als eine ausgezeichnete Analyse dieser prachtvollen Werke, bei der sich nur nebenhin Ausblicke auf die Gesinnung und den Formwillen des Barockzeitalters ergeben.

Mitten in dem Buch steht das Kapitel über »Triumph und Grabmal«. Es behandelt in knappen Zügen die Entwickelung der Grabmalsidee in Italien, die mit der unpersönlichen ganz in altchristlichem Sinne gehaltenen Ausstattung des frühen Mittelalters beginnend, im gotischen Zeitalter die Gestalt des Verstorbenen einführt und sie dann immer mehr zur Hauptsache macht und zugleich in den Begleitfiguren immer mehr Weltliches, Heidnisch-Allegorisches und Symbolisches an die Stelle von Heiligen und Engeln setzt, bis zuletzt ein reines Ruhmesdenkmal für den Toten zustande kommt. Seinen Höhepunkt hat dieses Kapitel in einer eingehenden Untersuchung über Michelangelos Juliusdenkmal, das manche neue Gesichtspunkte für die Rekonstruktion der beiden älteren Planungen und ihre Deutung enthält. Überzeugend weist der Verfasser nach, daß bei diesem Grabmal ähnliche Gedankengänge mitspielten wie die in den Trionfi gestalteten. Trotzdem empfindet man das Kapitel als einen Fremdkörper in dem Buch, einesteils weil die breit ausgesponnene Spezialuntersuchung über das Juliusdenkmal das Gleichgewicht der sonst so wohltuend knappen Darstellung stört, anderenteils, weil es eine einseitige Erweiterung der Untersuchung bedeutet, die im übrigen streng auf den Triumphzug beschränkt bleibt und andere ihm verwandte Vorwürfe nur streift oder ganz unterdrückt.

K. Zoege von Manteuffel.

Walter Friedlaender, Claude Lorrain. Berlin 1921, bei Paul Cassirer.

Wie sehr wir noch am Anfang unserer Bemühungen, die Kunst des 17. Jahrhunderts uns zu eigen zu machen, stehen, beweist der Umstand, daß das vorliegende Buch die erste Monographie Claudes in deutscher Sprache, der erste wirkliche Versuch, Claudes Kunst zu begreifen, ist. Umso erfreulicher, daß dieser erste Versuch so gut gelang. Friedländer verzichtet von vornherein auf die sogenannte wissenschaftliche Vollständigkeit, auf die Aufzäh-

lung aller Werke Claudes; er gibt dafür eine Auswahl, die das Wesen der Claudeschen Kunst besser erkennen läßt, als wenn er alles aufgezählt und beschrieben hätte, was uns von Claudes großer Produktion erhalten geblieben ist. So ist eine im höheren Sinn wissenschaftliche Leistung entstanden, ein Buch, das aus einer wirklichen Anschauung dieser so harmonischen, in sich vollendeten Kunst geschrieben ist und in seinem klugen Aufbau den Leser in jene große, bessere Welt einführt, in der wir im Anschauen der Claudeschen Kompositionen leben. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man es als dem großen Gegenstande angemessen bezeichnet. Und wenn es in diesem Sinn als eine wissenschaftliche Leistung gelten darf, so ist es zugleich eine der ganz wenigen populären Künstlerbiographien, die den Laien bereichern, ohne ihn zu betrügen.

Ein Einleitungskapitel orientiert über die Landschaftsdarstellung vor Claude. Claudes Kunst entspringt einer doppelten Wurzel: »aus dem klassischen Stil und der idealen Auffassung der Landschaft der Carracci und ihrer Schule, sowie aus der Einzelbeobachtung von Form und Beleuchtung der nordischen Meister (Coninxloo, Bril, Elsheimer) erwächst die wundervolle Kunst Claudes«. Im Großen ist die Linie klar; zu einem genaueren Verständnis der Entwickleung fehlt uns die Kenntnis der Werke eines Malers, dessen Schüler Claude gewesen ist und dessen Bedeutung die Viten des 17. Jahrhunderts betonen, Agostino Tassis, von dem eine Reihe bisher nicht veröffentlichter Landschaftsfresken in römischen Palästen erhalten geblieben ist. Es folgt ein rein biographisches Kapitel: das Leben Claude Lorrains. Sandrart und Baldinucci haben noch zu Lebzeiten Claudes Nachrichten von ihm gesammelt. Anschaulich schildert Sandrart, wie es dem jungen Pastetenbäcker Claude erging, als er »mit vielen anderen dergleichen seinen Landsleuten nach Rom zog, weilen daselbst immerdar in die etlich 100 lothringische Köch und Pastetenbäcker sind«, wie er dort im Hause des Tassi zu allen möglichen Arbeiten herangezogen wurde, Kuchen backen und Farben reiben mußte. Der Anfang scheint recht schwer gewesen zu sein; Claude versucht noch einmal in der Heimat, in Nancy sein Glück, kehrt aber dann, und zwar für immer, in die ewige Stadt zurück (1627). Das zweitemal gelingts ihm, er gewinnt einen Namen, erhält Aufträge, schließt Freundschaften mit Malern wie Pieter van Laer, gen. Bamboccio, Poussin, Sandrart. Über 50 Jahre lebt er in Rom, und stirbt dort im Alter von 82 Jahren im Jahre 1682.

Das nächste Kapitel behandelt die Gemälde Claudes. Schon in den frühesten erhaltenen Arbeiten — aus der Frühzeit ist viel verloren gegangen — hat Claude seine Form gefunden. Alle Requisiten, die er ein Leben lang in unerschöplicher Variation verwendet, das Wasser, die Schiffe, die Paläste am Meer, immer in Erinnerung an römische Bauten, selten, wie im Seehafen des Louvre, Römisches wirklich kopierend, die römische Ebene mit den ernsten, auf ihr verstreuten Resten antiker Architektur, der großgesehene Baum — alles dies erscheint schon auf den Jugendarbeiten im Louvre, den im Auftrag des Herrn von Béthune, Frankreichs Gesandten in Rom, geschaffenen Bildern. Friedländer zeigt in überzeugender Darstellung, wie innerhalb des verhältnismäßig kleinen Kreises, in dem die Entwickelung Claudes verläuft, trotz dieser immer gleichen Requisiten, ein Element — ein für die Landschaft von Claude entdecktes — das des Lichtes, Claude von Bild zu Bild neue Aufgaben stellt. Aus dem Greifbar-Gegenständlichen wird, je mehr das Licht Bedeutung erhält, ein Ungreifbar-Unbegreifliches: die architektonische Form des Bildganzen wird immer fester, das Einzelne immer weicher und fließender. Ernster, größer, heiliger wird der Gehalt von Claudes Bildern — die einzige Parallele auf dem Gebiet der Malerei zu jenen Formungen des Landschaftlichen, die die Gärten der römischen Villen zeigen. Aber Claudes Größe ist gerade daran zu ermessen, daß jede seiner Landschaften eine Umsetzung der römischen Landschaft schafft. In der Art der Umsetzung mag man das französische Element in dem Römer ge-

wordenen Claude erkennen; es gibt keine drückende, lastende Schwere in seiner Welt, Mensch, Baum, Wasser, Architektur, alles ist klar, gemessen, harmonisch, von jener nicht zu beschreibendenden Abgewogenheit, die ebenso das Kennzeichen der späten Werke Nic. Poussins ist.

Der nächste, die Radierungen behandelnde Abschnitt versucht zum ersten Male die künstlerische Einordnung der Radierungen in das Oeuvre Claudes und kommt so notwendig zu einer neuen Datierung der Radierungen. Das Problem ist aus Gründen, die Friedländer entwickelt, schwierig. Allgemeine Übereinstimmung in Einzelheiten wird sich, da es unmöglich ist, eine durchlaufende Linie in Claudes Radierungen zu erblicken, kaum erzielen lassen. Jedenfalls überzeugt Friedlaenders Aufreihung mehr, als die bisherigen Datierungsversuche.

Noch tiefer in das Wesen der Kunst Claudes führt das nächste Kapitel ein: Arbeitsweise und Zeichnungen. Sandrart berichtet aus unmittelbarem Erleben sehr Wichtiges, das Friedlaender in wesentlichen Punkten ergänzt. Sandrart, der mit dem jungen Claude viel zusammen war, betont stärker, als es wohl angebracht ist, wie jedes Bild auf Naturstudien des unermüdlichen Wanderers Claude zurückgehe. Friedlaender zeigt an einer Fülle der herrlichsten Zeichnungen, daß diese Auffassung zwar berechtigt ist, aber das andere Element, das aus dem Sammler von landschaftlichen Motiven den »Komponisten« Claude macht, nicht genügend berücksichtigt. Auch die Zeichnungen bringen selten einen genauen Ausschnitt der Wirklichkeit, immer ist auch in den flüchtigsten Skizzenblättern ein Element des Romantischen, das ins Monumentale gesteigert Claudes Bilder kennzeichnet. Mit einer Meisterschaft, die an japanische Kunst denken läßt, handhabt er den Pinsel, läßt er Formen ahnen, Licht aus Dunkel brechen. Friedlaender zeigt an Hand von vielen und zum Teil gut gelungenen Abbildungen die vielen »maniere«, deren sich Claude bediente.

Ein Kapitel: »Claude und Poussin. Nachwirkung«, zieht die so naheliegende und doch noch niemals versuchte Parallele zwischen den beiden Franzosen, die jahrzehntelang in Rom nebeneinander lebten. Ein Ausblick auf die Nachwirkungen der Claudeschen Kunst im 18. u. 19. Jahrhundert in Frankreich, Holland, England und Deutschland beschließt das Buch.

Aller wissenschaftliche Apparart ist an den Schluß des Buches verlegt, sodaß die Lektüre durch keine gelehrten Anmerkungen gestört wird. An dieser Stelle wünschte man sich auch den die Radierungen behandelnden Abschnitt; hier hätte er die Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Buches nicht gefährdet. Daß der Verfasser ein Kunsthistoriker ist, fühlt man nur in diesem Kapitel, das eben ein mehr kunsthistorisches, als künstlerisches Problem behandelt. Denn die Radierungen Claudes sind kein integrierender Bestandteil von Claudes Wesen, wie seine Gemälde und Zeichnungen. Auch im Stil macht sich das bemerkbar: ist es Friedlaender in den anderen Abschnitten gelungen, immer neue Worte und Bilder zu finden, um Claudes Welt zu beschreiben — eine erstaunliche Leistung, macht man sich klar, wie einförmig bei aller Größe seine Landschaften sind —, so setzt bei den Radierungen eine andere, kühlere Sprache ein.

Die Ausstattung des Buches ist ganz vorzüglich; sehr viele und gute Abbildungen, klarer Druck. Hoffentlich findet es die Leser, die es verdient.

Kurt Cassirer.

Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance. Herausgegeben von **Frida Schottmüller.** Mit 590 Abbildungen. Stuttgart. Verlag von Julius Hoffmann. 1921. Bauformen Bibliothek Band XII.

Als Aufgabe hat sich die Verfasserin des Buches gestellt: »die Wohnungskultur der italienischen Renaissance — Raumkunst und Wesensart der einzelnen Einrichtungss ücke — zur Anschauung zu bringen«. Jene durch Malereien der Epoche und wiederhergestellte Innenräume, diese durch einzelne Möbel und Steinbildwerke. Auf die Zusammenstellung der Typen nach ihrer Formenentwicklung ist das Augenmerk gerichtet, weniger auf das Hervorkehren des Individuellen, der lokalen Eigenart, da dies von W. von Bode an anderer Stelle geschehen ist. Bronzenes Hausgerät, Kissen, Stoffe, Einrichtungsstücke aus Küchen sind zum Vergleich herangezogen, um das Bild zu vervollständigen. Behandelt wird die Zeit von der zweiten Hälfte des Quattrocento bis ins 17. Jahrhundert hinein, dabei ist das 17. Jahrhundert verhältnismäßig reich vertreten »aber in der Hauptsache durch Arbeiten, die die Tradition der Hochrenaissance bewahrten«.

Die Knappheit des Raumes gebot dem Anschauungsmaterial zuliebe möglichste Kürze des Textes — eine Beschränkung, die von dem, der wirklich etwas zu sagen hat und dies zu sagen weiß, und von dem Leser, der auf das wesentliche geht, als Würze dankbar genossen wird. Der Leser aber der drei Einleitungskapitel—wer bereits den Stoff kennt, und wer sich orientieren will — er kommt auf seine Kosten. In großen Zügen wird ein klares und zuverlässiges Bild von dem Wesen der bürgerlichen Raumkultur des italienischen Renaissancemenschen gegeben, das ein völliges Vertrautsein mit der italienischen Kunst der Zeit zur Voraussetzung hat.

Als wesentliches Ergebnis des ersten Kapitels über das Haus und seine Einrichtung ist daran festzuhalten, daß die klare Architektonik, die die Gesamtwirkung des Innenraumes und jede einzelne Form bestimmt, das Verbindende für alle Phasen der Renaissance ist. Denn die Renaissance ist durchaus nicht die Einheit, an die wir uns zu glauben gewöhnt haben, sondern sie zeigt deutlich die Entwicklung vom Einfachen zum Vielfältigen, von der Farbe zur plastisch gegliederten, schattenreichen Oberfläche. — Im zweiten Kapitel wird weiter ausgeholt. Es wird von der Antike ausgegangen, der Einfluß der Kirchenmöbel — Chorgestühl, Sakristeischränke — auf das Hausmobiliar und das architektonische Gepräge des italienischen Möbels als seine Eigenheit hervorgehoben. Die Abschnitte über das Material und die Darstellung der einzelnen Möbeltypen enthalten eine Fülle von technisch und kulturhistorisch wertvollen Beobachtungen.

Es folgt die eigentliche Materie des Buches: Innenräume und Möbel in ausgezeichneten Aufnahmen. In der Sammlung, Sichtung, Erklärung dieses Materials liegt die wesentliche Arbeit des Buches. Die Einzelmöbel sind zum großen Teile deutschen Sammlungen entnommen und bieten ein anschauliches Bild von der fruchtbaren Sammeltätigkeit Wilhelm von Bodes und seinem überragenden Einfluß. Das Albert- und Victoria-Museum und die öffentlichen privaten Sammlungen Italiens bieten ebenfalls reiches Material. — Die kundige Auswahl der einzelnen Beispiele und die übersichtliche Zusammenstellung der Typen machen im Verein mit den katalogartig knappen, orientierenden Notizen über Zustand, Herkunft, Geschichte eines jeden Gegenstandes das Buch zu einem sehr wertvollen Zuwachs der Möbelliteratur — zu einer Art Katalog des italienischen Renaissancenmöbels und zu einem zuverlässigen Nachschagebuch, für das Forscher, Sammler, Händler der Verfasserin dankbar sein werden. *Schuette.*

Führer durch das Grüne Gewölbe zu Dresden von Direktor Prof. Dr. **Sponsel.** Dresden 1921, Buchdruckerei der Wilhelm und Berta von Baensch Stiftung, Zweite Auflage, 352 Seiten. Mit 20 Abbildungen.

In der heutigen Zeit der materiellen Nöte unseres Volkes wird es jeden Deutschen mit innerer Befriedigung und Stolz erfüllen, wenn ihm von fachkundiger Seite in Schrift und Bild gezeigt wird, welch unvergängliche Schätze deutscher Geist und deutsche Kunstfertigkeit hervorgebracht haben und in welch großzügiger Weise deutsche Fürsten die Erzeugnisse der Künstler und Kunsthandwerker aufbewahrt und durch fortlaufende Aufträge wie verständige Anregung neuen Werken zur Entstehung verholfen haben. Gleichwie es Julius II. in den Zeiten der Renaissance verstanden hat in seinem intensiven Kunstempfinden und in alles zwingender Energie die bedeutendsten Künstler der italienischen Kleinstaaten für sich und seine großen Pläne zu gewinnen, haben fast alle Fürsten des Hauses Sachsen Albertinischer Linie besonders Kurfürst Friedrich August I. (r. 1694—1733), auch August der Starke benannt, der als König von Polen seit 1697 den Namen August II. führte, in Dresden eine Sammelstätte edelster Kunstwerke geschaffen. In vielen zum Teil weltberühmten Kunstsammlungen der sächischen Hauptstadt verkörpert sich symbolisch die Kunstliebe jener Zeiten und so stellt auch die Schatzkammer des ehemaligen Kgl. Schloßes, das Grüne Gewölbe, ein Becken dar, in welches aus hunderten von Rinnsalen herbeigeführt, die reichen Schätze sich ergossen. In dieser Sammlung, die auch durch einen Teil der Silber- und der aufgelassenen Kunstkammer vermehrt wurde, lagern die kostbarsten Kunst- und Wertgegenstände; Bronzen, Elfenbein, Emaillen finden sich in den herrlichsten Stücken und Kleinodien vor und eine außerordentlich reichhaltige Sammlung der schönsten SammGold- und Silberarbeiten, Tafelschmuck- und Kabinettstücke erregen die Bewunderung des Besuchers.

Mit der Aufgabe, diesen Schatz eingehend zu beschreiben, hat sich von der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an eine Reihe namhafter Autoren befaßt. Auf den mit 100 großen Lichtdrucktafeln im Jahre 1877 herausgegebenen Katalog des Museumsdirektors Dr. Th. Graesse folgte die gründliche Arbeit seiner Nachfolger, der Direktoren Julius und Albert Erbstein aus dem Jahre 1884; letzt genanntes Verzeichnis blieb bis zur Neuaufstellung der Sammlung, welche durch die in den Jahren 1912/13 erfolgte Erweiterung der Räume bedingt wurde, maßgebend.

Vor uns liegt nun der bereits in 2. Auflage erschienene neue über 350 Seiten umfassende vorzügliche Führer durch das Grüne Gewölbe, welcher von dem derzeitigen Museumsdirektor Professor Dr. Sponsel verfaßt ist. Der Aufbau der Darstellung beginnt mit einer Geschichte des Grünen Gewölbes. Auf Grund eingehender Nachforschungen wird der Nachweis für die Kunstpflege der einzelnen Fürsten geliefert, es wird dargelegt, wie die Anhäufung der Raritäten, Kunstwerke und Kleinodien mit der Zeit gesonderte Aufstellungsräume notwendig machte und wie späterhin unter August dem Starken eine systematische Neuordnung des Schatzes dadurch erfolgte, daß die durch wertvolle Neuerwerbungen erweiterte Sammlung an Kostbarkeiten in die feuerfesten Räume des Erdgeschosses des Schlosses verlegt wurde. Der Hauptteil des Führers besteht in der Beschreibung sämtlicher in den neun Räumen der Sammlung, nämlich der im Kaminzimmer, Elfenbeinzimmer, Emaillenzimmer, Silberzimmer, dem Pretiosensaal, Eckkabinett, Wappenzimmer, Juwelen- und Bronzenzimmer aufgestellten Kunstwerke.

Es war sicherlich keine leichte Aufgabe jedes zu dieser Prunksammlung gehörende Stück mi kurzen Erläuterungen so zu behandeln, daß sowohl über seine ganze Erscheinung, seinen künstlerischen Wert und über Herkunft das Interessanteste hervorgehoben wurde.

Die kunstgewerbliche Forschung, insbesondere die Geschichte des Goldschmiedgewerbes, erfährt durch diese Beschreibung eine wesentliche Ergänzung, sind doch die Erzeugnisse dieser Edelkunst im Grünen Gewölbe in einem Reichtum aufgestapelt, wie er nur dem Kunstsinn prachtliebender Fürsten und dem glücklichen Umstand zu danken ist, daß die Kostbarkeiten treu behütet und erhalten werden konnten. Der Verfasser ließ es sich angelegen sein, sowohl über die stilistische Eigenart jedes einzelnen Gegenstandes als auch über den früheren Besitz, die Beschauzeichen, Meistermarken, Signaturen und die Größenverhältnisse möglichst genauen Aufschluß zu geben; wo angängig wurden auch ähnliche in anderem Besitz befindliche Werke zum Vergleich herangezogen. Was die Goldschmiedearbeiten anbelangt, stützt sich bei Bestimmung der Herkunft der Verfasser in der Hauptsache auf das grundlegende Werk von Geh. Rat Prof. Dr. Marc Rosenberg »Der Goldschmiede Merkzeichen«, 2. Auflage, ergänzt durch das Anton Werner'sche Verzeichnis Augsburger Goldschmiede und durch archivalische Forschungen. Von den gestempelten Arbeiten stammen die meisten aus Augsburg, Dresden, Leipzig und Nürnberg, ihnen reihen sich einzelne oder mehrere aus Altenburg, Amsterdam, Berlin, Braunschweig, Freiberg i. Sachsen, Freiburg i. Breisgau, Görlitz, Lüneburg, Kaufbeuren, Mühlhausen i. Th., Olmütz, Straßburg, Stuttgart, Suhl und Torgau an. So zeigt sich eine unendliche Mannigfaltigkeit von Arbeiten hervorragender Meister in dieser Schatzkammer vereinigt. Prächtige Emaillearbeiten, zum Teil mit kostbaren Juwelen besetzter Zierschmuck, Ehrenketten und Anhänger, reich geschmückte Aufsätze und Kunstschränke, herrlich getriebene Edelmetallarbeiten, Geschirre aus Gold und Silber wechseln mit Gefäßen und Kunstgegenständen aus meist geschliffenem Halbedelstein und edlem Gestein wie Bergkristall, Serpentin, Jaspis Achat, Onyx, Nephrit, Chalcedon, Sardonyx u. a. m. ab; bei anderen Stücken bilden kunstvoll bearbeitetes Elfenbein, Kokosnüsse, Seemuscheln, Perlmutter, Bernstein, Straußeneier usw., das Material, das durch des Künstlers Hand beseelt wurde. An jedem Teil der Stücke haben die Verfertiger ihre Liebe und ihren echten Kunstsinn zu zeigen gewußt, so auch an den schönen zum Teil emaillierten Fassungen aus Gold und Silber, an Deckeln und Henkeln und all den anderen Zieraten der Vasen, Trinkgeschirre und Gefäße.

Die Überfülle der vorhandenen Prachtstücke gestattet es nicht in dieser kurzen Besprechung auf die so verschiedenartigen Werke näher einzugehen. Bezüglich der zeitlichen Entstehung mag erwähnt sein, daß die frühesten Arbeiten, die Greifenklauen und verschiedene Bergkristallgefäße, wie der Becher der Königin Hedwig von Polen, dem 14. und 15. Jahrhundert angehören. (Vgl. hierzu Woldemar von Seidlitz, Die Kunst in Dresden 1920 und 1921.) Vor allem sind es aber die Werke des 16—18. Jahrhunderts, die sich hier zusammen finden. Man denke nur an die wundervollen Renaissancearbeiten der berühmten Nürnberger Goldschmiede Wenzel, Abraham und Christoph Jamnitzer sowie ihrer Zunftgenossen Nicolaus Schmidt und Friedrich Hillebrand, an die herrlichen Treibarbeiten der Dresdner Daniel Kellerdahler und Valentin Geitner, der Augsburger Christoph Drentwett (II) und Johann Andreas Thelot, an die phantasievollen Arbeiten des Leipziger Elias Geyer, an den kunstvollen wohl vom Schlüterschen Geist beeinflußten Nautiluspokal des Berliner Meisters Bernhard Quippe und den durch seine schöne Plastik bemerkenswerten Saigerhütten Pokal des David Winckler aus Freiberg i. Sa., an die prachtvollen Arbeiten aus Bergkristall mit emaillierter Goldeinfassung, als deren Verfertiger der von Nürnberg nach Dresden eingewanderte Goldschmied Gabriel Gipfel angenommen wird. (Im Arthur Pabst'schen Kunstgewerbeblatt 1885, S. 183/187 sowie in »Der Goldschmiede Merkzeichen« III. Aufl., 1923, II. Bd. unter Nr. 1735: Dresden, weist Marc Rosenberg darauf hin, daß sich in der Münchener Schatzkammer zwei Bergkristallvasen vorfinden, deren emaillierte Goldfassungen mit den

Dresdner Arbeiten des Gabriel Gipfel übereinstimmen und derselbe auch hierfür als Verfertiger angesprochen werden kann.) —.

Wenden wir uns zur Zeit Augusts des Starken, so sind es besonders die Werke des aus Schwaben stammenden Künstlers Johann Melchior Dinglinger, die durch das hohe technische Können, mit dem sie verfertigt, durch die phantasiereichen, zuweilen bizarren Einfälle, die ihnen zugrunde gelegt sind, uns ein Bild von der verschwenderischen Prachtliebe und dem eigenartigen Geschmack jener Zeit geben.

Im Jahre 1698 zum Hofgoldschmied ernannt, unterstützt von seinen beiden Brüdern Georg Friedrich D., dem Emailleur, und Georg Christoph, dem Schmuckkünstler, sowie einer beträchtlichen Anzahl Gesellen schuf Meister Johann Melchior zahlreiche Werke barocker Natur, wovon die meisten noch vorhanden und dem Grünen Gewölbe einverleibt sind. In vielen dieser Arbeiten prägt sich ein ungekünsteltes Empfinden für Formenschönheit aus, wie z. B. in jener reich verzierten Schale aus Chalcedon, das Bad der Diana darstellend, in dem goldenen Deckelpokal mit emailliertem Fuß, dessen Griff ein von Hunden gestellter Hirsch bildet, in der aus Eisen geschnittenen Prunkvase u. a. m. Über den Umfang und die Reichhaltigkeit seiner Arbeiten, unter welchen das aus 45 Stücken bestehende, mit Juwelen und feinster Emaillierung ausgestattete goldene Teeservice, dann der Hofhalt des Großmoguls Aureng-Zeb zu Delhi mit vielen Figuren in Gold, Edelsteinen und Email, die verschiedenen mit Email und Edelsteinen gezierten monstranzenartigen Kabinettstücke [Frühling des Lebens, Des Lebens höchste Freuden, Ende des Lebens], Der Tempel des Apis, der angeblich unter Mitarbeit des Hofjuweliers Gottfr. Döring gefertigte Obeliscus Augustalis, die Karyatide aus Rhinozeroshorn, die Schale mit dem kämpfenden Herakles, das Kinderbacchanal genannt seien, hat der Verfasser des Führers in einem besonderen Werke gründliche Aufklärung verschafft. [Jean Louis Sponsel, Johann Melchior Dinglinger und seine Werke, Dresden 1905.] Typisch für eine große Zahl jener anderen Werke, die wohl stark von dem exotischen Geschmack seines Auftraggebers und der damaligen Modeströmung beeinflußt sind, ist ein gewisses Suchen nach Absonderlichem sowohl in der Wahl des Vorwurfs als auch in der Ausführung. So sehen wir in dem »Kinderbacchanal« die Gruppe dreier spielender Kinder mit monströsen Perlen ausgelegt, jene Spielart grotesker mit Barockperlen, Edelsteinen, mit Silber und Gold montierten Figürchen, die in der Folge von Juwelieren und Goldschmieden wie Ferbecq und Johann Christoph Köhler in Dresden, dem Berliner Meister Jean Louis Giradet u. a. m. nachgebildet wurden und von denen sich eine Anzahl im Grünen Gewölbe vorfindet.

Ein anderer genialer Künstler am Hofe Augusts des Starken war der aus Kammer in Oberbayern gebürtige Balthasar Permoser; seine Tätigkeit lag auf dem Gebiete der Bildhauerei, und eine Anzahl edel entworfener und in großer Bewegung befindlicher Barockarbeiten kündet auch im Grünen Gewölbe von der Arbeitskraft dieses Meisters, der zweifellos auf die ganze Stilgestaltuug seiner Zeitgenossen, auch der Goldschmiede, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß gehabt hat. Von seinen Arbeiten wie von verschiedenen anderen Schatzstücken bringt der Führer gute Abbildungen. —

Sehr zu begrüßen wäre es, wenn bei einer neuen Auflage desselben das Personenregister erweitert uud ein gutes Orts- wie Sachregister, letzteres nach den alphabetisch zu ordnenden Arbeiten ausgeschieden, angelegt würde. Abschließend sei bemerkt, daß die Bedeutung eines so vorzüglich durchgearbeiteten Katalogs wie des vorliegenden nicht nur darin liegt, daß er dem Forscher wertvolle Fingerzeige zu geben vermag, sondern daß er auch bei dem Laien, der die Sammlung besucht hat, das Interesse für die Schönheiten und den historischen

Werdegang der vor ihm aufgestapelten Schätze zu wecken weiß und ihm auch noch in späterer Zeit die Erinnerung an all die Kunstwerke, die er gesehen und deren Wert er empfunden hat, wachzuhalten vermag.

München. *Max Frankenburger.*

Dr. **M. Sterling:** Die Entwicklung der Komposition in den Werken des Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Druck von Aschmann u. Scheller, Zürich (o. J.)

Man erwartet nach dem Titel rein formale Erörterungen, indessen nehmen, besonders im ersten Kapitel, die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, d. h. des Frate wahrscheinliche Vertrautheit mit den Kirchenschriftstellern des späten Mittelalters breiten Raum; manches davon ist unbedeutend, nicht alles neu; zweckmäßig aber die Zusammensetzung. — Die formalen Betrachtungen ergeben keine neuen Datierungen gegenüber den in neuerer Zeit allgemein angenommenen; und die erstrebten Resultate könnten noch schärfer präzisiert sein. Freilich — eine exakte Feststellung künstlerischen Werdens muß immer bei einem Maler problematisch bleiben, dessen frühestes, sicher datiertes Werk in seinem 46./47. Jahre — zwei Dezennien vor seinem Tode — entstand. Am Anfang von Fra A.'s Entwicklung setzt auch S. den Madonnen-Altar in San Domenico in Fiesole, der zwischen 1418 und 1435 gemalt — auf jeden Fall primitiver im Stil ist, als der oben erwähnte Linaiuoli-Altar von 1433. Das ist sicher, obwohl das Bild in S. Domenico so stark von Lorenzo di Credi übermalt ward, daß nur die Hauptfiguren und die Predella die ursprüngliche Wirkung ahnen lassen. — So ist man über die ersten 35 Jahre von Fra Angelicos Künstlerschaft (bis 1418) durchaus im Dunkeln; — nicht aber über sein Leben. Er trat 1407 ins Fiesolaner Kloster, war ein Jahr in Cortona, darauf wahrschenlich kurze Zeit in S. Domenico, dann zehn Jahre abermals in Umbrien, und kehrte erst 1418 wieder für längere Zeit nach Toskana zurück. Das hätte S. nicht übersehen dürfen; denn zweifellos haben die farbenschönen Bilder des mittelitalienischen Berglandes und ihre sanften und milden Formen Eindruck auf Fra A. gemacht, selbst wenn er vor dem Eintritt ins Kloster — als Zwanzigjähriger —, schon in einer florentinischen Malerwerkstatt war. Er stammte übrigens nicht aus der Arnostadt selbst, sondern aus dem entlegenen Tal des Mugello. — S. bespricht indessen nur die florentinische Malerei zwischen 1400 und 1430, betont mit Recht die Bedeutung Giovannis da Ponte; Vasari bezeichnet übrigens Starnina als Fra A.s Lehrer, und Schmarsow hat das Wesen dieses Vergessenen an Hand der sehr verrestaurierten Fresken der Castellani-Kapelle in S. Croce einleuchtend dargelegt. Aber Starnina scheint gerade die ersten Jahre nach 1400 nicht in Florenz gewesen zu sein, und zwischen 1407 und 1418 weilte der Malermönch fern dieser Einflußsphäre und bildete sich an den anderen Schöpfungen; und als 1423 Gentile da Fabriano zwei prächtige Altäre in Florenz bildete, müssen diese dem mit umbrischer Art Vertrauten besondere Freude gemacht haben. Er schloß sich auch in der subtilen Durchbildung prächtiger Goldbrokate und in der feinen Abstimmung ihrer Farben mit dem schimmernden Grund und den zarten Flächentönen sichtbarlich an Gentile an. Dieser Einfluß wird von S. nur nebenher erwähnt und ist doch wichtig, auch als Beweis für Fra A.s künstlerisches Empfinden: Neben Masaccios monumentalen Fresken in der Brancaccikapelle sind diese Altäre von Gentile ohne Zweifel die besten Malereien, die in Florenz zwischen 1400 und 1430 entstanden sind (Über Castagnos Anfänge wissen wir freilich nichts). — Man pflegt die preziöse Feinmalerei einiger kleiner Altäre, für deren mindestens teilweise Entstehung in S. Domenico viel spricht, außerdem als eine an Minia-

turen ausgebildete Technik anzusehen; aber vielleicht ist ebenso sehr der Wunsch, die Wirkung der kostbareren Emaillemalerei zu erreichen, hier von Bedeutung gewesen; was überhaupt für mittelalterlichen Tafelmalereien gilt. Man kommt bei ihnen manchesmal in Versuchung an »Ersatz« für kostspieligeres Kunstgewerbe denken. — Ganz neu ist S.s Annahme, die Kreuzabnahme Angelicos in der Florentiner Akademie sei oben ursprünglich wagerecht gewesen und nur dem Rahmen zuliebe nachträglich gotisch zugestutzt. An der Tafel müßte das festzustellen sein, aber es erscheint — nach den handwerklichen Gepflogenheiten jener Zeit zum mindesten unwahrscheinlich. — An vielen Stellen merkt man dieser schweizerischen Dissertation die Erstlingsarbeit an. Wertvoll ist die Vertiefung in den Stoff und menschlich sympatisch die Begeisterung für den Helden. *Schottmüller.*

Dr. **J. A. F. Orbaan,** Rome onder Clemens VIII. 's Gravenhage, 1920. 8°. 239 S. 26 Abb.

Eine man darf beinahe sagen überwältigende Stoffmenge ist es, die J. Orbaan in diesem Buche zur Kunst- und Sittengeschichte Roms unter dem Pontifikate Clemens VIII. vor dem Leser ausbreitet. Man kann die Frage aufwerfen, ob es für solche Schilderungen eine zweckdienliche Einrahmung ist, die in der mehr oder minder zufälligen zeitlichen Umgrenzung einer einzelnen päpstlichen Regierungsperiode gegeben ist, allein wie im Leben der Einzelnen bedeuten doch auch im Leben ganzer Volksgemeinschaften derartige in die Sinne fallende Abschnitte Haltepunkte, die wie von selbst zu rückschauender wie zu zusammenfassender Betrachtung auffordern. In einem mehr im Plauderton in Ruskins Weise geschriebenen Buche »Sixtine Rome« hat derselbe Verfasser vor längeren Jahren die Epoche Sixtus' V. gezeichnet. Hier bot sich eine Gestalt als Mittelpunkt der Darstellung an, die trotz erheblicher Schroffheiten des Charakters doch allein durch die zielbewußte Einheitlichkeit ihres Wesens auch dem geschichtlichen Gegenstande eine einheitlich geschlossene Prägung gibt. Bei seinem Nachfolger Clemens, dem in zweideutiger Politik zwischen Frankreich und Spanien schwankenden Florentiner, ist ein gleiches nicht der Fall. Und auch auf künstlerischem Gebiet läßt sich diesem letzteren keine irgendwie dankbare Seite abgewinnen. Er übernimmt hier zwar die üblichen Repräsentationspflichten der Kirche, allein er tut es ohne innere Anteilnahme, und ohne irgendwelche hervorragende Initiative. Jedoch tritt in diesem Falle die Zeit für ihn ein.

In der durch ihn beherrschten Epoche begegnen sich eine neue werdende und eine von ihrem Schauplatz zurücktretende künstlerische Bewegung. Bis in seine Regierungsjahre dehnt sich die Lebenszeit eines Giacomo della Porta aus, welcher noch mit eigenen Augen das unter seiner Mitwirkung nach Michelangelos Entwurf vollendete Werk der Peterskuppel sehen durfte, aber im Jahre seines Todes ist Madernas Fassade im Widerspruch zu jenem durch die Hochrenaissance bestimmten Hauptmotiv eine beschlossene Sache gewesen. Clemens selbst hat in der Malerei noch die Schule des überlieferten Klassizismus in der Person des Cavaliere d'Arpino protegiert, aber im Schatten derselben konservativen kirchlichen Kunstpolitik, die er sogar durch eine Zwangsordnung gegen die selbständigen Einfälle der Künstler schützen zu müssen glaubte, trat der große Revolutionär des Malerhandwerks, Caravaggio, in seine an Abenteuern reiche Laufbahn ein. Und was den stärksten Gradmesser für den künstlerischen Geschmack der Zeit, das römische Stadtbild betrifft, muß man sagen: so wenig Clemens auch als Bauherr hervorgetreten ist — die Erneuerungsarbeiten an der Lateransbasilika und die Vollendung des vatikanischen Palastflügels, der die heutige Papstwohnung enthält, fallen gegenüber den großartigeren Unternehmungen seiner nächsten

Vorgänger und Nachfolger kaum ins Gewicht — dennoch ist, wie Orbaan hervorhebt, die Umwandlung des alten in das moderne Rom unter seinem Pontifikat in Fluß gekommen, ja, auch die Umgebung der Stadt hat durch eine gesteigerte Inangriffnahme des Villenbaues ein neues Gesicht angenommen. Frascati und die ihm benachbarten Höhenzüge beginnen sich mit jenen unvergleichlichen Landsitzen zu schmücken, von denen einer als die Gründung seines Neffen auch den Familiennamen des Papstes, Aldobrandini, trägt.

Den Glanz dieser angehenden Großstadt haben uns nicht wenige Berichte angesehener Reisender, die aus dem Norden kamen, geschildert. Unter ihnen darf namentlich der des herzoglich württembergischen Landbaumeisters Heinrich Schickhardt, auch unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Beurteilung eine nicht gewöhnliche Bedeutung für sich in Anspruch nehmen. Er machte die Reise in Begleitung seines Landesherrn. Neben solchen fürstlichen Besuchern mehrt sich nun aber auch die Zahl der Vertreter der klassischen Altertumswissenschaft, wie der Künstler aller Gattungen, die Rom vorübergehend oder bleibend zum Sitze ihrer Studien oder ihrer selbständigen Hervorbringung wählen. Wir befinden uns in dem Rom, wie es Goltzius, van Mander und Rubens sahen.

Die Arbeit, welche Orbaan daran gewandt hat, um dieses Stadtbild, das zugleich ein Weltbild ist, vor unserer Einbildungskraft neu erstehen zu lassen, ist ein Muster jenes echten altholländischen Gelehrtenfleißes, dessen unermüdliche philologisch-historische Akribie auch in der niederländischen Kunstgeschichte Quellenaufschlüsse von einem Umfang zutage gefördert hat, wie sie die entsprechende Geschichtsforschung keines anderen Landes aufweist. Sie beruht auf ausgedehnten, in den römischen Bibliotheken und Archiven betriebenen Studien, die den Verfasser schon in der Zeit vor dem Kriege beschäftigt haben, und aus denen damals der erste Band eines groß angelegten Quellenwerkes, »Bescheiden in Italie omtrent nederlandsche kunstenaars en geleerden» hervorging, das die staatliche Historische Kommission der Niederlande in demselben um die holländische Kunstgeschichte vielfältig verdienten Verlage von Martinus Nijhoff erscheinen ließ, der die hier besprochene Schrift unter seine Ägide genommen hat. Als eine Quellensammlung darf auch diese letztere betrachtet werden, insofern sie aus zum größten Teil unveröffentlichten Sammelbänden, Tagebüchern, Zeitungs- und Gesandtschaftsberichten und Einzeldokumenten, gedruckten und ungedruckten, entnommen ist. Jedoch ist die trockene Regestenform durch die einer fortlaufenden Schilderung von Land und Leuten ersetzt. Angefangen von der Person des hl. Vaters selbst und fortgehend über die Einrichtungen des höfischen Lebens, der Justiz und der Verwaltung, über künstlerische und wissenschaftliche Bestrebungen und über die Zustände der Gesellschaft bis zu deren untersten Schichten, gibt sie einen kulturgeschichtlichen Abriß, in dem wohl keine der zur Sache gehörigen Lebensäußerungen außer acht gelassen ist. Es sei gestattet, auf diesen Inhalt, besonders insoweit er für die kunstgeschichtliche Forschung von Belang ist, hier noch etwas näher einzugehen.

Niemand wird behaupten wollen, daß zum Verständnis des künstlerisch tätigen Lebens die Kenntnis der äußeren Verhältnisse entbehrlich sei, in denen es sich bewegt. Und vollends wird das zutreffen, wenn beides in so vielfältiger Wechselwirkung steht, wie das bei den römischen Meistern der Landschaft und des Sittenbildes in dieser Zeit der Fall ist. Das bunte Treiben des öffentlichen Lebens mit seinen kirchlichen Festen, Prozessionen und Staatsaktionen, seinen Industrien, seinen Markt- und Straßenbildern, seinen Szenen ländlicher Arbeit und Erholung, wie sie die Brüder Bril u. a. in den Gängen und Gemächern des Vatikans, in den Prunkräumen des Borghesischen Anwesens auf dem quirinalischen Hügel und in ihren durch den Stich verbreiteten Zeichnungen zum besten gaben, oder wie sie einheimische und fremde Stecher von der Art des Stradanus oder des Villamena schilderten

— diesen ganzen Bilderreichtum werden wir nicht ohne Genugtuung auch in den literarischen Funden vergegenwärtigt sehen, mit denen Orbaan unsere Kenntnis des römischen Lebens bereichert.

Noch mehr aber werden wir uns zu Dank verpflichtet fühlen durch alles, was der Verfasser zur unmittelbaren Künstlergeschichte, sei es der Italiener, sei es der Oltramontani beizusteuern gehabt hat. Nur mit einem kleinen, im Zusammenhang des Ganzen nicht zu entbehrenden Teile dieser Nachrichten, wie mit den Abrissen der von Rubens und von Caravaggio in Rom verbrachten Jahre folgt er schon bekannten Spuren. Mit dem anderen weitaus überwiegenden Teile gibt er uns dagegen die Früchte seiner eigenen Forschungsarbeit zu genießen.

Spärlich sind, wie schon eingangs angedeutet wurde, die Beziehungen des Papstes selbst zu den Künstlern seiner Zeit gewesen. Unaufgeklärt bleibt es vor allem, daß er bei den verschiedenen Anlässen, die ihm der Ausbau des vatikanischen Palastes oder die Restaurierung der Lateransbasilika geboten hätten, es versäumte, sich der die einheimische Künstlergesellschaft weit überragenden Talente der Carracci zu bedienen. Vielleicht daß, wie Orbaan annimmt, die zwischen dem Papst und den Farneses obwaltenden gespannten Beziehungen ihn in diesem Falle nicht ganz von Vorurteilen frei sein ließen. So begnügte er sich für die Ausmalung des Querhauses der Basilika mit den sehr mittelmäßigen Historienbildern, die Giuseppe Cesari dort in seinem Auftrage zur Ausführung brachte. Bei der Vollendung der Sala Clementina im Vatikan ist Bril sein Mann, der sich jedoch mit seinem großen Wandbild des Martyriums des hl. Clemens der monumentalen Aufgabe dieses Ortes ebensowenig gewachsen gezeigt hat, so erfolgreich er auch in den reizenden Wandfriesen der anstoßenden päpstlichen Anticamera seinen Ruf als Landschaftsmaler zu retten gewußt hat.

Von lebhafterer Anteilnahme erscheint der Papst bei der Herstellung des Statuenschmuckes an dem von ihm errichteten Familiengrabmal in der Minerva erfüllt. Er besucht den damit betrauten Bildhauer Guglielmo della Porta, den Sohn des Architekten zu wiederholten Malen in seiner Werkstätte und beschenkt ihn mit sichtlichen Beweisen seiner Gnade. Mit ähnlichen Besuchen werden von ihm auch der Cavalier Giuseppe und der Bildhauer Nicolas Cordier beehrt, letzterer ein Franzose, der sich unter den fremden Meistern seines Fachs neben dem Bildhauer Egidio della Riviera, dem Urheber des schönen Grabmals des Cardinals Andreas von Österreich in der Anima, in der Zeit Clemens' einen geachteten Ruf erworben hatte.

In welchem Maß im übrigen für die damals in Rom lebenden Künstler die Gönnerschaft hochgestellter kirchlicher Würdenträger auch sonst von Bedeutung ist, lassen zahlreiche Einzelzüge erkennen, die aber auch zugleich verraten, wie diese Protektion meist gern gewährt wird, ja geradezu ein Decorum in dem äußeren Auftreten solcher Persönlichkeiten bildet. Namen wie der des Kardinals Federico Borromeo, des Begründers der Ambrosiana in Mailand, oder des Kardinals Colonna, der zu den Brüdern Rubens freundschaftliche Beziehungen unterhält, treten bei solchen Anlässen vorteilhaft ins Licht. Das wie mit Händen zu greifende Bild eines kunstliebenden geistlichen Haushaltes der Zeit fügt das aus der vatikanischen Bibliothek mitgeteilte Nachlaßinventar des Cardinals Alessandrini aus dem Hause Bonelli hinzu. Und an der Aufstellung eines darin enthaltenen Bilderverzeichnisses, das neben zeitgenössischen Berühmtheiten auch die schwerer wiegenden Namen eines Garofalo, Sebastiano del Piombo, Palma enthält, finden wir zwei bekannte Künstler, Pomarancio und Paul Bril beteiligt, wobei es dem letzteren gelingt, unter den »Unbekannten« ein Werk seines verstorbenen Bruders Matthaeus festzustellen.

Nicht weniger aufschlußreich sind endlich die dem Genossenschaftsleben der einheimischen Künstler entnommenen Einzelschilderungen; das Gebahren der Akademiker von San Luca mit ihren Diskussionsabenden, an denen namentlich diejenigen Koryphäen zu glänzen pflegen, deren Begabung mehr im »Reden« als im »Bilden« besteht, das separatistische Institut, das Federico Zuccaro in der Form einer besonderen kleinen Akademie in seinem eignen Hause ins Leben rief, und die Zusammenkünfte, welche eine dritte Gesellschaft, die seit 1543 bestehende Konfraternität der »Virtuosi al Pantheon« hoch oben unter dem Dach der Rotunde abzuhalten pflegte. Dieser letzten haben auch die Künstlerbiographen Baglione und seine Fortsetzer Bellori und Passeri angehört.

Der Raum verbietet uns, noch tiefer in die Vorkommnisse und Erscheinungen der römischen Künstlerchronik einzugehen, welche die inhaltreichen Seiten des uns vorliegenden Buches ergeben. Wir verfehlen jedoch nicht, ergänzend auf zwei weitere Veröffentlichungen desselben Verfassers hinzuweisen, die der hier besprochenen — von den schon genannten »Bescheiden« abgesehen — ergänzend an die Seite treten. Es sind das die unter die Publikationen der R. Società Romana di Storia Patria aufgenommenen »Documenti sul Barocco in Roma« und das unter dem Titel »Der Abbruch Alt-Sankt Peters (1605—1615)« erschienene Beiheft zum Jahrgang 1918 des Jahrbuchs der Preußischen Kunstsammlungen. Die an letzter Stelle genannte Quellenstudie greift bereits in die Regierungszeit von Clemens' Nachfolger, Paul V., hinüber. Diese Periode ausführlicher zu schildern wird, so hoffen wir, die nächste Aufgabe des unermüdlichen Autors und Arbeiters sein.

Weizsäcker.

Carl Neumann, Rembrandt. 3. umgearbeitete Auflage. F. Bruckmann, München 1922.

Carl Neumann's großes Rembrandt-Werk, inzwischen bereits in 9. Auflage erschienen, tritt hier in umgearbeiteter und wesentlich ergänzter Gestalt vor sein Publikum. Ein umfangreiches Kapitel über Rembrandt und den Barockstil ist eingefügt, die bemerkenswerte Geschichte des Rembrandtproblems erfuhr durch eine eingehende Auseinandersetzung mit Simmel einen Zuwachs, kürzer wird der so genannten Erlebnismethode gedacht. Die Illustrationen erscheinen fast ausnahmslos in größerem Format als in den früheren Auflagen. — Die Grundauffassung des ungewöhnlich gedankenreichen Buches, das in vielen Richtungen nachdenklich stimmt, ist dem Fachmann bekannt: Rembrandt als Genius nordischen Geistes, als großartigster Exponent des holländischen Freiheitskampfes gegen den romanischen Süden, der trotzigen Selbstbehauptung einer jugendlichen Nation gegen die von außen zudrängende Weltkultur der Renaissance. Diesen Kampf läßt es uns in Spannung miterleben. Als Rembrandt geboren ward, war seine Vaterstadt Leyden von der Seite der humanistischen Philologie betrachtet, die Hauptstadt Europas, die Wirkungsstätte der Lipsius, I. I. Scaliger, Heinsius. Mit humanistischer Eleganz und philologischer Akribie paarte sich bereits Gleichgültigkeit gegen Religion und konfessionelle Gegensätze. Der Unabhängigkeitskampf gegen Spanien ward durch die Erinnerung an den Aufstand der Bataver unter Civilis gegen Rom verherrlicht. Manche derbe Holländerin ließ sich als Sappho preisen. Der Hof des Stadthalters war französisch, Konstantin Huyghens sein Sekretär, der rechte Vertreter der neuen kosmopolitischen Eleganz: perfektes Französisch, Italienisch, Musikinstrumente, Leibesübungen, Natur- und Kunstgenuß, Andenken an Petrarca, Ritter ausländischer Orden, geniale Leichtigkeit und Grazie, reger Briefwechsel Gedichte, Übersetzungen, Toleranz. War diese Bildung Luxus, so hatte sie eine sehr massive Basis. In Amsterdam häuften sich Schätze über Schätze. Sein Hafen ward mit einer

zweiten schwimmenden Stadt verglichen. Aus der plebejischen Schicht, die in den nordischen Niederlanden den Sieg errungen hatte, entwickelte sich mit wachsendem Reichtum eine Kaufmannsaristokratie, die sich politisch zur Oligarchie auswuchs. Die «Deftigkeit« ihrer Lebenshaltung ist sprichwörtlich geworden. Einen aufnahmebereiteren Boden als diese neu sich bildende soziale Schicht konnte die spezifisch aristokratische Kultur verfeinerten Lebensgenusses, die mit dem Siege der Renaissance in ganz Europa Eigentum der höheren Stände ward, kaum finden. Seit dem 15. Jahrhundert galt in Italien der Besitz der klassischen Bildung als neuer Adelsbrief. Die obere Gesellschaft bemächtigte sich derselben und hob sich eben damit von der Masse des Volkes und ihrer vornehmlich religiösen Bildung ab. »Paganismus und Macchiavellismus, Aristokratismus und individualistischer Anarchismus, die Lockmittel ihrer Verführung, die sogenannte liberale Weltanschauung, die dem Virtuosentum aller Gebiete, der Kunst und der Politik, des Genusses und der Ausbeutung, freie Bahn geöffnet hat, die Auszeichnung der sogenannten Vornehmheit, der Kult und die Überschätzung der Form, die Sinnesschönheit usw.« eroberten von hier die Welt. Ihre Wirkung auf die Kunst ist damit bereits angedeutet. Der Rolle des Menschen und seiner sinnlichen Schönheit entsprechend dominiert die Figur. »Alle Figurenkunst beruht auf der Vorstellung, daß der Mensch das Maß der Dinge sei« (572), »Schönheit ist das Wahrzeichen einer aristokratisch auslesenden Kunst« (208). Die Vornehmheit der ständischen Sitte schließt vulgäre Motive aus, bevorzugt bestimmte Konventionen, Würde der Haltung, führt zur Anerkennung kanonischer Idealverhältnisse. Der emanzipierte Mensch diviniert sich und seine Körperherrlichkeit. In Italien spielt sich dieser Prozeß als eine Wiedergewinnung klassischer Vorzeit ab. In Frankreich mußte er eine großartige mittelalterliche Kultur überwältigen. Im Norden reichte sein Einfluß bis zu Gustav Adolf's Tochter. In England aber wirft sich die große Rebellion der politischen Auswirkung dieser Kultur dem Fürsten-Absolutismus entgegen und das kleine Holland, vor diese Schicksalsfrage der neueren Geistesgeschichte gestellt, brach den Absolutismus der Kunst. Unter der Oberschicht der neuen Bildung blieb die Grundlage des ganzen niederländischen Daseins kirchlich-religiös bestimmt, eine religiöse Nachwirkung der Freiheitskriege; die ständische Differenzierung war noch nicht weit gediehen; die herrschende Aristokratie noch jung. Das plebejische Element sah deutlich genug durch die Tünche der neuen Bildung durch. Über wesentliche Dinge blieb eine stillschweigende Einigkeit erhalten. An beiden, am volkstümlichen und am religiösen Fundament des holländischen Lebens behielt die künstlerische Tätigkeit Anteil. Ein literarisches Genie hat das damalige Holland nicht hervorgebracht, der Ausgleich der volkstümlichen und neuen Motive gelang ihr nicht. Hierin war die Malerei glücklicher. Gleich Shakespeare »schloß sie sich gegen das Fremde nicht ab, in dem Gefühl eigener Riesenkraft ließ sie es gewähren und ging ruhig ihren Weg«. Auch sie beugte sich zwar am Ende des Jahrhunderts dem Akademismus, aber während Kosmopolitismus, Rationalismus, Aristokratismus auf der ganzen Linie triumphierten, »vergaß man . . . daß das wahre Holland . . . nicht in den Marmorhäusern der deftig gewordenen Patrizier saß, sondern mit Ruisdael, Hals und Rembrandt in den Armen- und Siechenhäusern oder im Bankrott gestorben und verdorben war« (129). Nicht die Protektion einer dünnen Schicht, sondern die Empfindungsweise eines ganzen Volkes hat sie zu Klassikern gestempelt. In Rembrandt gipfelt diese Emanzipation des volkstümlich-religiösen Empfindens. Seine Lehrer waren in Italien, ihm selbst blieb diese Malersehnsucht fremd. Leicht antikische und aristokratische Neigungen blieben Episode, formalistische Anfänge bloße Zwischenstufen. Alle Pathetik, alles bühnenmäßig Posenhafte, Affektierte und monumental Prunkende des zeitgenössischen Barock wird abgestreift (544 ff., bes. 564 ff.). Das naturalistische und ein geistig-religiöses Moment,

deren Spannung seinen Stil charakterisieren, nahm er aus Zeit und Volk. Beide wurzeln im holländischen Wesen. Die nüchterne niederdeutsche Art, von der Wirklichkeit als einem Gegebenen auszugehen, kam der naturalistischen Tendenz, die im 17. Jahrhundert gemeineuropäisch war, weit entgegen. In Italien blieb der Naturalismus eine vorübergehende Erscheinung. In Holland stimmte die Absicht, die Rembrandt gelegentlich brieflich äußerte, »den Dingen die größte und natürlichste Beweglichkeit zu geben« mit dem volkstümlichen Geschmack überein. Mit ihm verband sich, schließlich triumphierend, das religiöse Moment. Auch sein Durchbruch durch die Oberschicht der Renaissance war im 17. Jahrhundert ein internationaler. Seine tiefsten Quellen sind mittelalterlich. Hier wurzelt Rembrandt in spiritualistisch gothischem Empfinden. Die Magie des Lichts, die Auflösung der Personen, die Entdeckung ihrer Seele, die evangelische Vorliebe für die Letzten, die die Ersten sein werden, »dies ist das große Licht, das in R.'s Herzen in seiner zweiten Schaffensperiode immer heller aufgeht, nachdem er sich selbst, vom Leiden heimgesucht, innerlich erneuert hat. Dies ist die Seele des Mittelalters, die in R. erwachend sich von Organen bedient findet, welche modern, scharf unerbittlich in das Irdisch-Wirkliche verliebt sind, und diese Seele gibt dem Blick neben seiner Schärfe die Tiefe, daß er das Weite und Breite durchdringt und die Abgründe und Unermeßlichkeiten des Daseins blitzartig erleuchtet und ergründet.« (395). »Wenn aber Dürer und Grünewald nächste Erben gothisch-mittelalterlich und deutschen Geistes sind, so gehört R. nach Reih und Glied nicht dazu. Er hat verwandte Züge und Voraussetzungen. Aber die Elemente sind in ihm anders gemischt. Will man es als Antithese aussprechen: Die Gotik kommt aus spiritualer Überlieferung und nimmt den Naturalismus in sich auf, derart, daß sie, durch den Gegensatz bewußter geworden, ihr Geistiges übersteigert. R. dagegen kommt nach Überlieferung und Anlage vom Naturalismus her und dringt zum Spiritualen durch.« (594). Schließlich entwächst die geniale Persönlichkeit historischen Zusammenhängen. Die Wurzeln bleiben im vaterländischen Erdreich, die Abneigung aller Klassizisten bestätigt den Ursprung seines Stils im Außerformalen.

Von Shakespeare sagte der junge Goethe »daß ihm das Leben ganzer Jahrhunderte durch die Seele webte«. In Neumann's Buche fehlen formale Analysen gewiß nicht. Die große Analyse der Nachtwache und die das ganze Buch durchziehende Reflexion über Probleme der Farbe und des Lichts zeugen für das Gegenteil. Aber bis in diese Analysen hinein klingt das eben angeschlagene Motiv nach, denn auch die Malerei des Lichts ist eine seelische Eroberung und hat eine Geschichte. Der Gegensatz einer solchen Betrachtungsweise zu einer, in erster Linie auf die formale Seite des Stils eingestellten, springt in die Augen. Daß hier zwei grundsätzlich verschiedene Auffassungen der Kunst und ihres Verhältnisses zur Kultur und Leben zu Grunde liegen, ist offenbar. Und die heute mehr als je zu prinzipieller Selbsterkenntnis, Rechtfertigung und Fühlung mit Ästhetik und Kunstphilosophie drängende Kunstwissenschaft, wird an diesem Punkte immer wieder auf eine letzte Frage ihres Faches stoßen. Und nicht nur ihres Faches, wenn heute zwei Parteien der Philosophiegeschichtsschreibung in der Frage differieren, ob das Platonische oder das Philosophische in Platos Philosophie das Interessantere sei, so wird auch die Kunsthistorie dabei sich sagen dürfen: Tua res agitur. Jedoch von dieser Spannung wurde in diesen Blättern schon einmal gehandelt (Bd. XLI, 168 ff.). Die für die ganze Betrachtung ausschlaggebende Gegenüberstellung der Renaissancekultur als einer aristokratisch-sinnlichen und der holländischen als einer nordisch-volkstümlich-religiösen, führt auf ein weiteres Problem. Es gibt heute kunstwissenschaftliche Positionen genug, die dem Vorrecht Rembrandt's vor der bildenden Kunst als reiner Form, Platos vor der Philosophie, Beethovens vor der Musik, Goethes vor der Dichtung das Wort reden. Ja man könnte hier die eigentlich modische Strömung der

Zeit erkennen. Achten wir aber auf das treibende Motiv dieser modischen Strömung, so tun sich innerhalb der antiformalistischen Partei neue Gegensätze fundamentaler Art auf. Daß bei den Liebhabern der künstlerischen Form, vergleicht man sie mit den Historikern des künstlerischen Lebens, eine Wahlverwandtschaft mit der Ästhetik bestehe, dürfte kaum Zweifeln begegnen. Heute treibt eine Tendenz, das Leben selbst zu stilisieren, den Konflikt zwischen Begriff und irrationaler Mannigfaltigkeit auch in die Reihen ihrer Gegner. Kein anderer als Neumann selbst hat gelegentlich gegenüber einer Auffassung der Völkerwanderungskunst als spätrömischer Kunst betont: möchten immer ihre Technik und ihre Motive Zellenverglasung, Granateinlage usw. antiken Ursprunges sein, der Geist, in dem dieselben verarbeitet seien, der eigentümliche Stil und Geschmack, der aus allen Äußerungen dieser Epoche spräche, mache eben aus diesen Motiven etwas Neues, das spezifische Eigentum der neuen Völkerschaften; und nicht auf die Motive, sondern den neuen Geschmack käme es an. Noch die Gewandbehandlung der Gotik lasse eine Fortwirkung gewisser künstlerischer Urempfindungen dieser Epoche ahnen (»Von ältester deutscher Kunst«, Preuß. Jahrbücher, Februar 1917). Diese Auffassung steht wohl im Einklang mit der oben für Rembrandt entwickelten. Der bleibende Kern germanischen Geistes, der seit den frühesten Jahrhunderten zähflüssig bis in die Neuzeit sich erhält, scheint hier wie dort nicht in einem grundsätzlich übertragbaren Moment der Tradition, sondern seinen bestimmenden Momenten nach in Tendenzen des Gesamt*lebens* der nordischen Völker zu liegen. Jedenfalls bleibt keine andere Entscheidung offen, wenn schon der stets übertragbaren Tradition gegenüber Konstanz behauptet wird. Eben *dieser* — übrigens sehr komplizierte — Lebensbegriff kann zum Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von Variationen gemacht werden. Zunächst liegt auf der Hand, daß bei der erschwerten Kontrollierbarkeit dieses geistigen Kerns, und der Entwertung, die seine peripherische Einkleidung notwendig erfahren muß durch die Verlegung des Wesentlichen in innere Regionen die Möglichkeit einer typisierenden Anähnlichung »äußerlich« verschiedener Werke nahe gelegt ist. Unabwendbar ist diese Gefahr einer Typisierung keineswegs, zumal in diesem Lebensfaktor genuine Institutionen dieser Völker und historische Schicksale einbegriffen sind. Aber die Möglichkeit, ja, die Tendenz dazu, liegt heute vor. 2. Kann dieser Lebensbegriff eine durchgreifende Wandlung erfahren, wenn er mit einem bestimmten Schema der historischen Auffassung ursächlicher Beziehungen sich verbindet. Etwa da, wo behauptet wird, der 30jährige Krieg sei nicht die Ursache unseres kulturellen Niedergangs gewesen, sondern er selbst sei seinerseits neben anderen Symptonen nur »Ausdruck« unseres allgemeinen Tiefstandes. Oder etwa Luther habe der Reformation keinen Anstoß gegeben, sondern sei selbst Exponent des deutschen Geistes. Der Kunsthistorie ist dieses Schema wohl bekannt: der Kern der Gotik, der gotische Mensch des Barock, der barocke Mensch usw., keine Kausalzusammenhänge mit äußeren Ereignissen, alles, was vor sich geht, ist »Ausdruck« des Lebens als eines zentralen Quellpunkts aller Produktivität von damit selbstverständlich identischem Stilcharakter. 3. Sind damit alle geistigen und künstlerischen Leistungen auf einen Generalnenner gebracht, so ist es nur noch ein Schritt, daß die mit Hilfe desselben auch irgendwie berechnet werden. Und dieses ist die Tendenz, der seit einem halben Menschenalter zahlreiche Kunst- und Literarhistoriker besonders der jüngeren Generation nachgeben. Bei aller Opposition gegen historische Gesetze im naturalistischen Sinn streben sie zu Typisierungen von oft analoger rationaler Struktur. Alle geschichtliche Darstellung beruht notwendig auf einer Vereinfachung des Stoffes. Der Historiker muß konturieren, Wesentliches herausheben, die Kunst des Weglassens üben, und damit typisiert er auch. Man könnte insofern die Kunst des Typisierens die Seele aller Geschichtschreibung nennen. Es gibt jedoch einen Punkt, wo sie, scheinbar

sich vollendend, faktisch entartet. Man kann ihn genau bezeichnen. In dem Moment, in dem die typischen Gestaltungen eines historischen Ganzen einem gemeinsamen begrifflichen Nenner subsummierbar geworden sind, verlassen sie den Bereich der Geschichte und verblassen zu Abstraktionen. Die Typen lenken nicht mehr den Blick. Sie dienen nicht mehr der Anschauung, sondern sie dominieren und das Wirkliche wird ihnen gegenüber zum Beispiel, zur Erfüllung. Sowie das Wirkliche restlos begriffen ist, verliert es seinen individuellen Namen und wird Begriff. Umgekehrt kann man Begriffe historisieren, indem man ihnen einen Namen gibt. Hier liegen zwei ewige Tendenzen des menschlichen Geistes im Widerstreit. »Das« Barocke, »das« Gotische, »das« Religiöse, »das« Romantische hat sofort ein Gesicht, wenn es zum italienischen Barock, zur christlichen Religion, zur deutschen Mystik sich verwirklicht. Das Gesicht erstarrt zur auswechselbaren Maske, wenn ein mystisches Allerzeiten nicht nur in aller Welt gesucht wird, das kann Universalhistorie sein, sondern in eine bestimmte Haltung der »Seele« oder eine bestimmte Konstellation der Vernunftwerte oder eine Modifikation des Lebens sich verwandelt. Simmels Goethe ist in gewissem Sinne »der Mensch«, sein Rembrandt versinnlicht »das« »Leben«. Hier sollte die Quadratur des Zirkels gelöst sein, ist es aber nicht. Bei Neumann bleibt Rembrandt der holländische Maler der Seele. Mag immer das Persönliche dem Zeitlichen entwachsen, er bleibt Rembrandt. Zugleich aber erhält das mit seinem Namen verknüpfte Problem eine unerhörte dramatische Spannung. Nicht zwei blasse typische Gegensätze, sondern zwei konkrete Ideen, zwei weltgeschichtliche Mächte in voller Farbe des Lebens kämpfen um Rembrandt's Seele und damit um die Grundlage unserer eigenen geistigen Existenz. Der Kampf zwischen italienischer Renaissance und holländischer Eigenart ist auch kein Mythus wie man heute zu sagen pflegt (jedenfalls müßte man sich über den Sinn des Wortes erst einigen), er ist nicht ewig, sondern zeitlich, wirklich, zudem im höchsten Grade aktuell, ein Konflikt, in dem wir heute noch stehen, der sich im Busen jedes lebenden Menschen, bewußt oder unbewußt, abspielt (wie immer er sich entscheiden mag), ein Kampf um Sein und Nichtsein unserer höchsten Werte. Ob diese Auffassung weniger »philosophisch« ist, wenn Philosophie nicht einfach Rationalismus heißt, sondern die Aufgabe hat, aus der Welt des »Wesentliche« herauszuholen, wie und wo es zu finden ist, das ist noch sehr die Frage. Man wird ein Buch wie Simmel's Rembrandt am besten würdigen, wenn man seinen Untertitel unterstreicht: Rembrandt, ein kunstphilosophischer Versuch. Als solcher hat es hohen Rang. Aber Rembrandt ist hier bloß Anlaß des Denkens, nicht Gegenstand der Darstellung geworden. Das Typische, nicht das Lebendige an ihm ist das letzt Interessante. Aber nochmals frägt es sich, ob nicht auch der wirkliche Rembrandt ein würdiger Gegenstand eines nun aber realistischen Philosophierens sein könnte. Und das scheint er mir in diesem Buche, das die Frucht einer zur Lebensaufgabe gewordenen Hingabe an sein Objekt und doch zugleich ganz merkwürdig persönlich ist, geworden zu sein.

Erich Rothacker.

Karl Witt: Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jahrhunderts n. Chr. Wien, Anton Schroll, 1919. 2 Bände mit 28 Abb. und 224 Tafeln. Preis geb. 80 M.

Die Geschichte der buddhistischen Plastik ist eines der zahlreichen noch ungeschriebenen Kapitel einer Weltgeschichte der Kunst, die der Wissenschaft als ein erreichbares Ideal vorschweben sollte. Es wird eines der schwierigsten Kapitel sein, weil der Buddhismus im Laufe der Jahrhunderte nach Osten wanderte und mit ihm die Typen seiner An-

dachtsbilder, weil zudem im Ursprungslande die Denkmäler aus der entscheidenden Frühzeit spärlich erhalten sind, und in den späteren Ableitungen immer der Kern einer unbekannten Grundform vorausgesetzt werden muß. Es kommt hinzu, daß in der Vorstellung von der buddhistischen Skulptur in Indien die Erzeugnisse einer abgelegenen Provinzkunst ungebührlich in den Vordergrund gerückt wurden, daß aus der Zeit der Nachblüte der an sich gewiß herrliche Denkmälerschatz der Kolonialländer, vor allem Javas und Kambodschas den des Mutterlandes an Zahl und Qualität weit in den Schatten stellt, daß endlich in der zweiten Heimat des Buddhismus, in China, bisher im wesentlichen, d. h. in größerem Umfangen nur die durchschnittlich rohen, handwerklichen Felsenskulpturen bekannt geworden sind.

So stellen sich einer exakten wissenschaftlichen Bearbeitung der Denkmäler in dem einzigen Lande, in dem eine lückenlose Reihe hochwertiger buddhistischer Skulpturen der Forschung zur Verfügung steht, zunächst unübersteigliche Schwierigkeiten entgegen, da die japanische Plastik den allerletzten Ableger einer in vielen Gliedern unbekannten Kette, die von Indien nach dem Osten führt, darstellt, und da kein oder doch nahezu kein brauchbares Vergleichsmaterial die Lösung einer der Grundfragen, der nämlich nach der tatsächlichen oder wenigstens ideellen künstlerischen Heimat des einzelnen Stückes gestattet. Trotzdem bleibt Japan auch für dieses Gebiet ostasiatischer Kunst die Hauptschatzkammer und Fundgrube, und auch die geschworensten Japanfeinde, die sich niemals dazu versehen würden, einen japanischen Sperling gegen die chinesischen Tauben, die ihnen bisher nur meistens davongeflogen sind, einzutauschen, werden dieses Material anerkennen müssen, um so mehr als der im engeren Sinne nationale Charakter in sehr vielen Fällen unkenntlich bleibt.

Alle Wahrscheinlichkeit spricht, ebenso wie die historische Überlieferung dafür, daß die buddhistische Plastik wie im übrigen alle Elemente einer höheren Kultur um die Wende des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts von China nach Japan verpflanzt wurde. Der Meister Toribushi, der im Jahre 623 die bronzene Shakatrinität des Hōryūji fertigstellte, war ein Chinese, und die in China erhaltenen Steinskulpturen lassen so viel doch erkennen, daß sein Stil von dem während der nördlichen Wei- und Suizeit auf dem Festlande herrschenden in keiner Weise unterschieden ist. Aber die japanische Tradition kennt neben diesem frühchinesischen auch einen koreanischen Stil, dessen Typus die berühmte, aus Holz gefertigte Kokuzō des Hōryūji darstellt, und hier entzieht sich die überlieferte Benennung bereits jeder möglichen Nachprüfung, da nirgends ein Anhalt für die Bestimmung eines besonderen, frühkoreanischen Stiles gegeben ist. (Den Reichtum Koreas an Gebirgswäldern für die Wahrscheinlichkeit einer Ableitung des plastischen Stiles des Landes von der Holzbearbeitung heranzuziehen, wie With es tut, ist eine ziemlich gewagte Hypothese.).

Hier bereits steht der Forscher insofern vor einem Rätsel, als er nicht in der Lage ist, zu bestimmen, ob die wesentlichen Unterschiede zweier einander zeitlich nahestehender Werke auf allgemein nationale oder persönlich individuelle Differenzen oder solche entwicklungsgeschichtlicher Art zurückzuführen sind. Und in der Folge kompliziert sich die Fragestellung noch vielfach, da offenbar eine eigene japanische Abwandlung der übernommenen Formen von sehr verschieden gearteten neuen Einflußströmen durchkreuzt wird.

Diese zu einem Teile kaum zu überwindenden Schwierigkeiten können natürlich nicht von dem Versuch einer wissenschaftlichen Bearbeitung des ebenso wichtigen wie noch wenig betretenen Gebietes der buddhistischen Plastik in Japan abhalten. Rez. hat selbst vor nicht langer Zeit einen solchen Vorstoß unternommen und an der Hand eines Einzelmotives, nämlich der Gewanddarstellung, eine Skizze des wahrscheinlichen Entwicklungs-

ablaufes entworfen [1]). Karl With stellt seine Aufgabe anders, indem er für einen begrenzteren Zeitraum nicht nur die Hauptlinien zeigen, sondern sämtliche erhaltenen Stücke einordnen und alle Strömungen und Nebenströmungen in seine Darstellung einbeziehen will.

Ausgehend von dem offenkundigen Dualismus der frühesten in Japan erhaltenen plastischen Arbeiten nimmt With die durch die Überlieferung begründete Hypothese eines chinesischen und eines koreanischen Stiles an und charakterisiert die beiden Gruppen, über deren Zusammenstellung hier nicht im einzelnen diskutiert werden soll, als nicht zeitlich, sondern lokal geschiedene Arten, ohne dabei auf die an sich naheliegende Möglichkeit einzugehen, daß die Unterscheidung in den verschiedenen Gewohnheiten der Holz- und Stein- bzw. Bronzebearbeitung begründet sein könnte.

Während diese beiden Gruppen in sich vergleichsweise einheitlich bleiben, komplizieren sich die Verhältnisse innerhalb einer dritten Gruppe, die der Verf. unter der Bezeichnung »frühchinesischer Mischstil« zusammenstellt, ganz außerordentlich, da nicht nur ein Ineinanderfließen formaler Elemente des koreanischen und des chinesischen Stiles, sondern zugleich das Einströmen weither kommender fremder Einflüsse vorausgesetzt wird, die auf die Gandharaskulptur zurückgeführt werden. Lokale Zusammengehörigkeit wird bei den Werken dieser Gruppe nicht vorausgesetzt, und der Verf. betont selbst die Schwierigkeit, in jedem Einzelfalle zu entscheiden, ob es sich um ein echtes Übergangswerk, eine stilistisch unreine Schülerarbeit — die Einführung dieses Begriffes erscheint allerdings gewagt — oder eine bewußt archaisierende Arbeit späterer Zeit handle. Kein Wunder, daß angesichts der zugestandenen Zwiespältigkeit der behandelten Werke ihre Zusammengehörigkeit auch in einer so lockeren Gruppe nicht in jedem Punkte überzeugend erscheint. So ist die Juichimen-Kwannon des Ueno-Museums eine der mehrfach vorkommenden schwachen Nachahmungen des Meisterwerkes im Hōryūji, das den aus China importierten Kokuzō des Tōji nahesteht und selbst später entstanden ist als der von With supponierte »chinesische Mischstil«.

Zur Begründung des »reifen Suikostiles« — die Epoche »Suiko«, die nach der Kaiserin dieses Namens benannt wird, zählt vom Jahre 552 bis zur Taikwareform im Jahre 645 — zieht der Verf. die bisher weniger beachteten Bodhisattva-Figuren der Kura des Hōryūji heran und läßt diesen Stil in der prachtvollen Nyoirin des Chūgūji gipfeln. In der Deutung wird auf die selbständige Weiterbildung der in den sog. koreanischen Figuren vorgebildeten Formprobleme verwiesen, in die auf der Höhe des Stiles Elemente der alten Tori-Formen eingehen.

Angesichts des Fehlens aller brauchbaren historischen Überlieferung wird man den weitgehenden Folgerungen, die der Verf. aus seinen sehr eingehenden formalen Analysen zieht, nicht ohne die gebotene Skepsis gegenüberstehen. Denn wenn man selbst den Tatbestand, wie er in den ausführlichen Beschreibungen dargelegt wird, als gegeben nimmt, so bleiben doch immer noch sehr verschiedenartige Möglichkeiten der Interpretation. Aber als Hilfskonstruktion für weitere Arbeiten wird die Gruppenbildung, der manche einleuchtende Beobachtung zugrunde liegt, ihren Wert behalten.

Die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts läßt With mit einer als »Taikwastil« benannten Übergangsform einsetzen, deren Hauptvertreter die Hokan Nyoirin des Krōyūji ist. Auch ich hatte bereits den Gedanken ausgesprochen, daß die Entstehungszeit der schönen Statue über die Suikoperiode hinausweisen könnte. Die Stilbildung der alten »koreanischen« Werke wirkt auch hier noch sichtbar nach, ohne daß fremde Beeinflussung notwendig vorausgesetzt

[1]) Ostasiatische Zeitschrift III, 393; IV, 67.

werden müßte. Neu ist die freie Tiefengliederung der Gestalt anstatt der altertümlichen Einordnung in ideale Raumschichten.

Festeren Boden betritt man aber erst mit denjenigen Werken der Hakuhōzeit (2. Hälfte des 7. Jahrhunderts), die durch gute Tradition beglaubigt sind. With faßt sie unter der Bezeichnung »chinesischer Tangstil der Hakuhōzeit« zusammen. Am Anfang steht die 645 gelobte Bronzekwannon des Tooindo, am Ende die 679 dem Kultus übergebene große bronzene Yakushi-Trinität des Yakushiji. Withs »Taikwastil« stellt keine Vorstufe, auch nicht einen zeitlichen Vorläufer dieser neuen Phase dar, vielmehr treten hier ganz neue Elemente auf, die eine lange dauernde Entwicklung voraussetzen lassen. Der Ursprung wird in China und darüber hinaus hypothetisch in Indien gesucht. Es wird auf die Erweiterung der chinesischen Grenzen und den internationalen Verkehr zur Zeit der Blüte des Tangreiches verwiesen. Der eigenen Tendenz zur Auflösung der alten Formprinzipien scheine die von außen stammende Beinflussung zu Hilfe gekommen zu sein. Wie die Werke des Tori stilistisch eng zusammengehören mit der Plastik der Wei und Sui-Zeit in China, so die jetzt entstehenden mit denen der Tang-Dynastie. Eine neue Einwanderung chinesischer Meister in China wird vorausgesetzt.

Ähnlich wie With für die Suikozeit einen einigermaßen problematischen »chinesischen Mischstil« konstruiert, so für die Hakuhōzeit einen »archaisierenden Stil«, in dem sich einerseits eine archaisierende Umbildung der alten Suikoformen, andererseits eine Anpassung des neuen Tangstiles an die alten Bildgewohnheiten begegnen sollen. Die Zusammengehörigkeit der Statuetten des Tachibanaschreines sowie einiger kleiner Bronzefiguren mit dem Hauptwerke der Hakuhōzeit steht außer Frage. Aber gerade in der Beurteilung der ziemlich zahlreichen Kleinbronzen, die in Japan erhalten sind, ist alle Vorsicht geboten, da eine feste Lokalisierung dieser leicht beweglichen Stücke ganz unmöglich ist, und da wahrscheinlich in diesen teilweise recht handwerklichen, als Weihgeschenke zu deutenden Figuren ältere Stilformen sich länger erhalten haben als in den von den großen Meistern für bestimmte Stellen gearbeiteten Hauptwerken. Man muß sich darum hüten, die Analyse dieser Kleinbronzen zu sehr ins einzelne zu treiben, da angesichts der Mischformen, die hier tatsächlich vorauszusetzen sind, sehr leicht Trugschlüsse entstehen müssen.

In einem letzten Abschnitt, der die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts einschließt, faßt With den Wadostil und den frühen Tempyōstil zusammen. Man versteht nicht ganz, wie er die Tonstatuetten der Hōryūjipagode, mit denen er einsetzt, aus seinem »archaisierenden Hakuhōstil« entwickeln will, da man hier eine schärfere Betonung des Einflusses der chinesischen Grabfiguren, auf die auch verwiesen wird, erwartet hätte. Mit der Datierung auf das Jahr 711 ist hier auch wieder ein fester Anhalt für die zeitliche Einordnung gegeben.

Man hätte erwartet, an die Bonten und Taishaku das Hōryūji die gleichen Statuen des Tōdaiji angeschlossen zu finden. Aber der Verf. macht für diese Zeit nicht mehr den Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sucht nur mehr durch ausgewählte Beispiele sein Bild abzurunden. Die beiden Figuren repräsentieren das, was als »reifer Wadostil« bezeichnet wird, jedenfalls besser als die Amida-Trinität des Dempōdō im Hōryūji, die für den »frühen Tempyōstil« eintritt. Dagegen mag With recht haben, wenn er die Hokei-Nyoirin des Koryūji, die von der Tradition für die Suikozeit in Anspruch genommen wird, erst in diese spätere Epoche einordnet. Die Bevorzugung der Kanshitsutechnik kommt dem Stilbedürfnis der Zeit entgegen, die auf malerische Weichheit, plastische Greifbarkeit, stofflich-räumliche Scheidungen, dekorative Steigerung der Einzelheiten und Vereinfachung der Gesamtform ausgeht.

Die Arbeit Withs ist in intimem Umgang mit den Kunstwerken entstanden, von dem die schönen eigenen Aufnahmen, die den stattlichen Tafelband füllen, Zeugnis ablegen. Dem europäischen Leser, der nicht die sämtlichen kostspieligen und schwer zu beschaffenden japanischen Abbildungswerke zur Hand hat, wird hier ein unvergleichliches Studienmaterial geboten, und auch der Kenner der japanischen Veröffentlichungen findet manches neue, zumal in den prachtvollen Detailaufnahmen, die zuweilen eine Ahnung von der Schönheit der Originale zu vermitteln vermögen. Man soll es dem Verf. nicht verargen, wenn seine Liebe zu den Objekten ihn zuweilen auch in dem Textband allzusehr ins einzelne verführt und es dem Leser hier und da schwer macht, jedem Worte der Beschreibung zu folgen. Wäre der Blick immer auf das Ganze eingestellt, so würde es dem Leser leichter, das Wesentliche zu sehen, wenn auch gewiß der Hinweis auf manche Schönheit darüber verloren gegangen wäre. *Glaser.*

ERKLÄRUNG.

Im XLIV. Band, Neue Folge VII. Band, Heft 4/6 dieser Zeitschrift finde ich »eine notgedrungene Erklärung« von Professor C. Neumann, die mich veranlaßt, dem von mir sehr geschätzten Gelehrten eine nicht weniger notgedrungene Antwort zu geben. Ich will es jedenfalls so kurz wie möglich tun. Schon im Jahre 1905 wurde die Veröffentlichung der Rembrandtzeichnungen im Nationalmuseum von Dr. John Kruse angefangen. Dem ersten Hefte, das gewiß auch Professor Neumann zugesandt wurde, lag ein Prospektblatt bei, in dem folgendes zu lesen ist: »Als ganz bestimmt von Rembrandt nicht ausgeführt können dagegen nunmehr ungefähr 30 Blätter betrachtet werden, welche in den alten Inventaren des Museums ebenfalls unter dem Namen des holländischen Großmeisters gehen. Diese letztgenannten sollen selbstverständlich in diesem Werke nicht abgebildet werden.«

Ich brauche wohl nicht zu unterstreichen, daß Professor Neumann für diesen Prospekt selbstverständlich nicht verantwortlich gemacht werden kann, da er damals nichts mit der Publikation zu tun hatte. Erst nach dem Tode Dr. Kruses hat er mit großer Liebenswürdigkeit den Auftrag entgegengenommen, den hinterlassenen Text Dr. Kruses durchzusehen und zum Druck zu befördern. Nach der Publizierung des Textbandes hat Professor Neumann die Schulzeichnungen vermißt, mich darauf aufmerksam gemacht und ihre Veröffentlichung verlangt. Ich habe seinen Antrag sofort bei dem Vorstand des Vereins kräftig unterstützt, aber dieser hat mit Hinweis auf den Prospekt von 1905 erklärt, nicht in der ökonomischen Lage zu sein, für die Publizierung weitere Mittel zu bewilligen. Da ich aber die Veröffentlichung der genannten Zeichnungen für sehr wünschenswert hielt und alles tun wollte, um Professor Neumann zu befriedigen, versprach ich, dem Vorstand die nötigen Mittel für die Herstellung zu verschaffen, unter der ausdrücklichen Bedingung, daß die Fürsorge für die Drucklegung einer anderen Person überlassen würde. Der Vorstand nahm mein Angebot mit Dank an. Wenn das Herstellen dieser Blätter unerwartet lange Zeit in Anspruch genommen hat — sie wurden in Berlin gedruckt —, bin ich also dafür nicht verantwortlich. Seit einem halben Jahre liegt jedenfalls das große Werk beim Verleger vollständig fertig mit allen Schulzeichnungen vor. Wenn Professor Neumann wider Erwarten nicht sofort das Supplement bekommen hat, bedaure ich dies außerordentlich. Jetzt ist es ihm zugesandt.

Nach dieser Erklärung erübrigt sich alles Weitere. Ich ziehe vor, mit einem Dank zu enden für den großen Dienst, den der berühmte deutsche Gelehrte dem Andenken unseres gemeinsamen Freundes Dr. Kruse geleistet hat.

Stockholm, den 2. Okt. 1924. Axel Gauffin.

ERWIDERUNG.

Auf die obenstehende Erklärung hatte ich im November das Repertorium eine Antwort aufzunehmen gebeten, in der ich mich befriedigt erklärte, daß — wenn auch mit einer Verspätung von vier Jahren — die Sache in gehöriger Weise geregelt sei. Ungeklärt war freilich die Tatsache, daß entgegen dem mir unbekannt gebliebenen Prospekt von 1905 Herr Dr. Kruse alle Zeichnungen (auch die 1920 fehlenden) gleichmäßig in seinem Katalog analysiert hatte. Dr. Kruse muß demnach das jetzt sogenannte Supplement von Anfang an als notwendigen Bestandteil des Werkes angesehen haben, und es war völlig in seinem Sinn, daß ich dieses Supplement verlangt habe.

Inzwischen wächst aus dieser Angelegenheit eine andere »Frage« heraus. Wie gelangen die Besitzer des Kruseschen Werkes von 1920 in Besitz des Supplementes? Der Verlag Nijhoff hat mir auf Anfrage geschrieben, daß er das Supplement »an seine Käufer« gratis abgebe. Wie steht es aber, wenn Institute oder Private das Werk nicht vom Verleger, sondern von einem Buchhändler gekauft oder auch es als Geschenk erhalten haben? Sollen sie gezwungen werden, das teuere Werk des Supplementes wegen nochmals zu kaufen? Es liegen nämlich Beschwerden großer deutscher öffentlicher Kunstbibliotheken vor mir, daß sie das Supplement vom Verlag nicht erhalten haben. Der Verleger habe auf ihre Bestellung fehlender Teile geantwortet: er gebe nur „Komplette Exemplare" ab. Diese Seite der Sache bedarf also der Aufklärung und des Entgegenkommens des Verlags, wobei es den Besitzern des Teilwerkes erträglicher wäre, für die Ergänzung einen Geldbetrag aufzubringen, als daß sie die fehlenden Teile überhaupt nicht erhalten.

Heidelberg, März 1925. Carl Neumann.

SCHLUSSWORT DES HERAUSGEBERS.

Vom fünfunddreißigsten Bande ab habe ich das Repertorium für Kunstwissenschaft so zu leiten versucht, wie ich es unserm Fache schuldig zu sein glaubte.

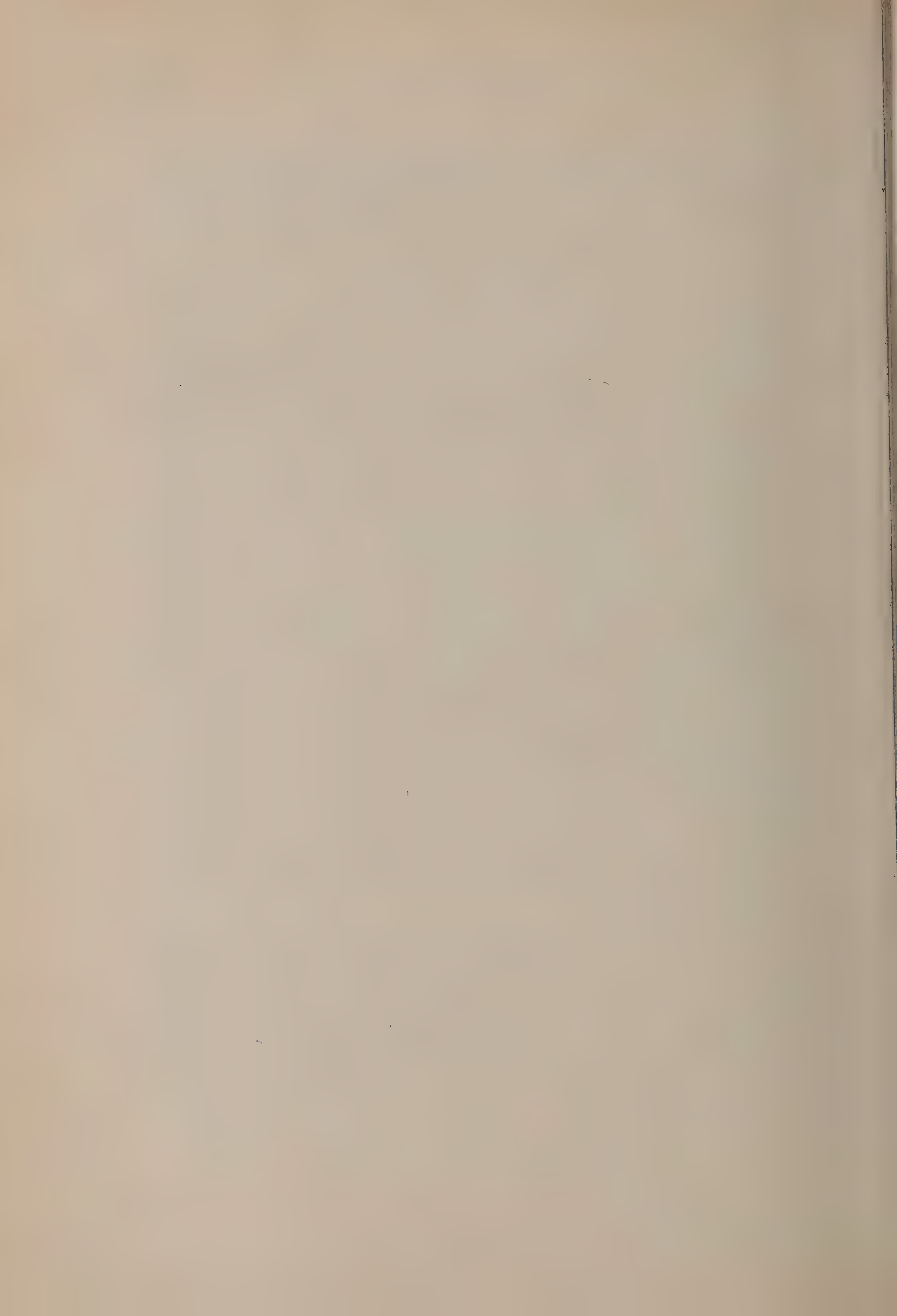
Durch schwere Stürme war in den Jahren des Krieges und in den ihnen unmittelbar folgenden das Schifflein hindurchzusteuern, und wenn es gelang, so weiß ich, daß die stete Hilfsbereitschaft des Verlags sehr wesentlich dazu beitrug. Oft habe ich aber auch die Geduld meiner Mitarbeiter in hohem Maße in Anspruch nehmen müssen, und so fühle ich mich ihnen ebenso wie dem Verlag zu herzlichem Danke verpflichtet, der nunmehr, im Augenblick des Scheidens, auch öffentlich ausgesprochen werden soll.

Nachdem noch die schwere Krise der Ruhrbesetzung überwunden war, während welcher der persönliche Verkehr mit dem Verlag sich überhaupt nicht aufrechterhalten ließ und der schriftliche keineswegs zuverlässig und rasch funktionierte — Büchersendungen blieben während dreiviertel Jahren, in denen Düsseldorf eine Paketbestellung nicht mehr kannte, völlig aus —, nachdem also auch diese schwere Zeit überwunden war, hoffte ich, nach Zusammenfassung des aufgelaufenen Materials in diesem Bande, die Zeitschrift wieder in der alten Weise, das heißt alle zwei Monate, erscheinen lassen zu können. Indessen mußte ich mir bei einer sich immer mehr steigernden amtlichen Arbeitslast — Museums- und Universitätstätigkeit — und bei einer neuen publizistischen Pflicht, der ich mich nicht entziehen wollte, weil sie mich innerlich völlig ergriff, darüber klar werden, daß der Aufgabe nur jemand gerecht werden könne, der sich ihr ganz hinzugeben vermöchte, und der vor allem den gleichen Wohnsitz wie der Verlag habe, damit auf raschestem Wege die Verhandlungen zwischen den beiden Stellen geführt werden könnten.

Herrn Geheimrat Prof. Dr. Waetzoldt übergebe ich das nicht leichte Amt des Herausgebers in der festen Zuversicht, daß er das Repertorium in dem Sinne weiterleiten werde, in dem es begründet und von den verschiedensten Herausgebern gepflegt worden ist, nämlich in dem strengen Sinne ernster Wissenschaftlichkeit. Er wird auch der Mann sein, der Änderungen, die die Gegenwart zweifellos erfordert, erkennen und durchführen kann.

Als Schüler Janitscheks, dessen aufopfernde Liebe zum Repertorium ich hatte kennenlernen dürfen, habe ich mich s. Zt. dazu entschlossen, mich der Zeitschrift wie einem überkommenen Erbe zu widmen. Ob es mir gelungen ist, mögen andere beurteilen. Ich wäre glücklich, wenn man mir zugeben könnte, daß auch mir die Liebe zu unserer Wissenschaft, die von ihren Jüngern jederzeit volle Hingabe und freudigen Opfersinn fordert, bei meiner Arbeit am Repertorium zur Seite gestanden hat.

Düsseldorf, Ostern 1925. Karl Koetschau.



REGISTER ZU BAND XLIII.

AUFGESTELLT VON P. KAUTZSCH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

DEUTSCHE BAUKUNST

BAROCKARCHITEKTUR.

Frankreich.

Kapitelle:

Niederlande

Italien.

GRAPHIK.

Zeichnungen.

VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER.

REGISTER ZU BAND XLIV.

AUFGESTELLT VON P. KAUTZSCH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

Privatsammlungen
Plaketten:

SACHVERZEICHNIS.

ALLGEMEINES.

ARCHITEKTUR.

Deutschland.

Italien.

MALEREI.

Deutschland.

Niederlande.

Italien.

MINIATUREN.

Deutschland.

Frankreich und Burgund.

Italien.

Italien.

Deutsche Renaissanceplaketten:

KUNSTGEWERBE.

Deutsche und französische Goldschmiedearbeiten.

VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER.

REGISTER ZU BAND XLV.

AUFGESTELLT VON P. KAUTZSCH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

Italien.

PLASTIK.

Deutschland.

Mittelalter.

Italien

MALEREI.

Italien.

Bildnisse:

Buchmalerei.

GRAPHIK.

Deutschland.

Belgien und Holland.

KUNSTGEWERBE.

Deutschland.

Renaissance- und Barockzeit:

VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER